

# **MELANCOLIA E NEVOEIRO**

## **FIGURAS DO MEDO DO CINEMA PORTUGUÊS**

**Ricardo Manuel Farelo Silvestre Guerreiro**

---

**Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários  
à obtenção do grau de Mestre em Cinema e Televisão, realizada sob a  
orientação científica do Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro**

**ABRIL DE 2010**



## **DECLARAÇÕES**

Declaro que esta tese/dissertação /trabalho de projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Ricardo Manuel Farelo Silvestre Guerreiro

Lisboa, 7 de Abril de 2010

Declaro que esta Dissertação / Relatório / Tese se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O orientador,

\_\_\_\_\_Lisboa, .... de ..... de .....

*Que o meu suor dê frutos, e que seja amor*

*Dedicado à Ana*

## **AGRADECIMENTOS**

Por saber que estas palavras são curtas, um agradecimento muito especial ao Professor Paulo Filipe Monteiro por encontrar nele a minha força. Obrigado pela amizade, disponibilidade, compreensão, acompanhamento e incentivo dado ao longo deste trabalho.

## **RESUMO**

### **MELANCOLIA E NEVOEIRO: FIGURAS DO MEDO DO CINEMA PORTUGUÊS**

**AUTOR:** Ricardo Manuel Farelo Silvestre Guerreiro

Esta dissertação procurará investigar um intrigante hiato produtivo do género de terror no cinema português e tentar compreendê-lo, apresentando possíveis razões que o originaram. Para isso irei expor as relações entre o medo, o cinema e o seu dispositivo técnico, identificando depois como essa relação se verifica no cinema português. Procurarei identificar também se existem ou não em Portugal formas de trabalhar o medo no cinema, ainda que escapem à forma como o género de terror geralmente o tem feito. Concluirei o trabalho tentando identificar na obra de Pedro Costa a existência de outras formas de trabalhar o medo no cinema português. A dificuldade que é investigar a partir de uma ausência de objectos de pesquisa será no meu entender também o seu contributo, pois permite a investigação das razões que geram essa ausência ou talvez uma outra forma de aparição.

**PALAVRAS-CHAVE:** Melancolia, Nevoeiro, Género de Terror e Cinema Português

## **ABSTRACT**

### **MELANCHOLIE AND FOG: FIGURES OF FEAR IN THE PORTUGUESE CINEMA**

**AUTHOR:** Ricardo Manuel Farelo Silvestre Guerreiro

This dissertation proposes to study and present a set of reasons for the existence of an intriguing lapse in Portuguese cinema's horror genre movie production. It will expose the existing relations between fear, cinema and its technical devices, identify how these concepts are worked and accomplished in the Portuguese context, and explain how that outcome differs from more established approaches. Conclusions on the different ways fear is manipulated in the Portuguese cinema will be drawn from the analysis of Pedro Costa's work in particular. Additional contribution from this thesis is based on the difficulty introduced by the lack of relevant research objects, as it allows one to study the reasons for that absence or maybe find other forms in which they are revealed.

**KEYWORDS:** Melancholy, fog, horror genre and Portuguese cinema

# ÍNDICE

Capítulo I: Cinema e medo	1
I.1. O corpo – Espaço de encenação do Medo	1
I.2. A questão do corpo. Entre o real e o ideal	1
I.3. O outro como monstro e o espaço como sua representação	2
I.4. O fascínio do Homem pelo Monstruoso	3
I.5. O que é um monstro	4
I.6. O Monstro é o Outro	4
I.7. Relação do espectador com o medo e a razão	5
I.8. Relação espectador/dispositivo cinematográfico	6
I.9. Da visão e da perspectiva no cinema. O olhar.	7
I.10. O olhar como último actor	8
I.11. O mecanismo do medo e a construção do espectador no género de terror	9
I.12. O Cinema e o olho, a região fronteira da percepção	10
I.13. A familiaridade com o género de terror – Um atalho para a imersão	11
I.14. O monstro como ferramenta social	12
I.15. Origens do género de terror	12
I.16. A chave interpretativa dos filmes de terror	13
I.17. Estrutura	13
I.18. O monstro define o subgénero	14
I.19. Tipologia dos monstros nos filmes de terror	15
I.19.1. O monstro Natural	15
I.19.2. Monstro sobrenatural	16
I.19.3. Monstro psicológico	16
I.19.4. Monstro Científico	18
I.20. Relação do monstro e do espaço como gerador de medo no cinema	18
I.21. O filme de terror como uma teoria da inconceitualidade	21
 Capítulo II: O cinema português e o medo	 22
II.1. O cinema português como discurso da imagiologia nacional	22
II.2. As tendências do “nosso” cinema	23
II.3. A imagem idealizada de nós	25
II.4. Outra imagem e sangue novo	26
II.5. A subversão da imagem ideal	27
II.6. A procura de outra imagem	28
II.7. Imagem menos real do que realmente é	29
II.8. Características implosivas do cinema português	30

II.9. Melancolia e a imagem de nós	32
II.10. A crise do cinema de género em Portugal	34
II.11. Género de terror – Um género perto da ausência	37
 Capítulo III: Configurar o monstro Português – Nevoeiro e Melancolia	 42
III.1. Melancolia como monstro nacional	42
III.2. Cinema e atmosfera	43
III.3. Cinema, atmosfera e o cinema de terror	46
III.4. Atmosfera e consciencialização do corpo	47
III.5. Melancolia é o Outro	48
III.6. Melancolia e corpo	49
III.7. O olhar melancólico e o olhar do avesso	51
III.8. Cinema e melancolia	52
III.9. Corpo melancólico – o monstro do cinema português	53
III.10. Nevoeiro como espaço da melancolia	54
 Capítulo IV: A Melancolia e o Nevoeiro em Pedro Costa	 58
IV.1. Cinema português e Pedro Costa um diálogo entre-dois	58
IV.2. A princípio era o Sangue	60
IV.3. Entre o documentário e a ficção	63
IV.4. O sentir melancólico de Pedro Costa ou o posicionamento do entre-dois	65
IV.5. Entre Portugal e o mundo inteiro	66
IV.6. O Labirinto de Pedro Costa	67
IV.7. Entre o Som e o Grito	69
IV.8. Um plano contra a morte	71
Conclusão	73
Bibliografia	75
Filmografia	80
Lista de Figuras	81

## **Capítulo I – Cinema e medo**

### **I.1. O corpo – Espaço de encenação do Medo**

O corpo enquanto representação do humano sempre foi um palco onde se desenvolveram encenações, onde posições libertárias e anti-libertárias se digladiaram, expondo-o ou cobrindo-o, libertando-o ou censurando-o. Em todas as culturas e ao longo da História, quem detinha o poder, religioso ou político, sempre deteve o controlo da imagem do corpo e da forma como esta é representada para a sociedade. Se perguntarmos porque é que a representação das formas humanas sempre foi fruto de alterações, por vezes totalmente contrárias com as formas com que os nossos olhos as constituem, a resposta tem que ser porque o corpo e a sua imagem sempre foi uma fonte de ansiedades, e porque a história da representação do corpo pode encontrar paralelismos com a História social do Homem em que o controlo da imagem humana é o equivalente mágico de exercer controlo sobre a grande massa dos governados.<sup>1</sup> Podemos então concluir que o corpo é uma luta ideológica, palco de muitas encenações e representações. Porém, como em muitas outras formas de representação como a pintura, a escultura, o teatro ou o cinema, podemos pelo menos tentar escapar à nossa subjectividade. Mas, com representações da nossa própria carne, não o conseguimos fazer. Portanto, para escaparmos à nossa subjectividade, produzimos zonas de replicação de realidade onde protegemos a nossa carne da dor através da sua duplicação. A utilização da ideia de duplo realiza essencialmente uma maneira de as nossas almas, ou se quisermos egos, conseguirem preservar a sua carne, ou melhor, subjectividade, da violência que a pode destruir. Através do duplo, o Homem aplica sobre imagens de si e do que o rodeia uma violência que este teme porque poderia ser dirigida directamente sobre o seu corpo. A utilização do duplo é um mediador que permite ao Homem perceber melhor a dor do seu corpo sem ter que a sentir de forma directa.

### **I.2. A questão do corpo. Entre o real e o ideal**

Mais do que a revelação do enigma e interesse antigo que o Homem demonstrava pela compreensão da anatomia do seu corpo, outro se sobrepunha. Qual a relação do seu corpo com a alma? A alma mais não é que um duplo do corpo? Levando o Homem a questionar-se se seria a alma e o corpo categorias autónomas. Como se ligava o corpo com a alma e vice-versa? Seriam as suas matérias dissociáveis? Existe alguma relação de causalidade entre a alma e o corpo? É a alma a causa da existência do corpo ou sem este não haverá alma alguma? Existe alguma interacção entre alma e

---

<sup>1</sup> **Lucie-Smith**, Edward, *Censoring the Body*, Seagull Books, Oxford, 2007, p75.



corpo? Sabe-se que o corpo perece, mas o que ocorre com a alma quando a Vida se vai? É a alma o que o contém? Essa relação entre alma e corpo sofreu actualmente uma cisão tal que observamos uma objectivação do corpo humano em que este é manipulado e exposto de forma indiferenciada do objecto, explicando-o como uma máquina de funcionamento lógico e racional, realizando um corte com o passado no que respeita à sua categorização e sua ligação com a alma. O que permite animar o corpo de movimento, segundo a ideologia cristã, reside no seu interior, lugar reservado à alma. A partir do momento que a visão mecanicista, lógica e racional moderna do corpo o expõe, revira, revela e preenche o seu interior com vísceras, fluidos, órgãos, esvaziando-o da carga metafísica ou divina que tinha até então, a relação do Homem com o seu corpo e com os seus duplos modifica-se. A exposição do interior do corpo coloca-o em contacto com o monstruoso que ele contém, entendido neste trabalho como interrogação da natureza da condição humana, dos seus limites físicos, emocionais e psicológico, criando uma relação totalmente nova por parte do Homem no que respeita à imagem que este tinha dela. Como vimos, a imagem do corpo humano, ou representação do Homem, sempre foi uma questão de controlo da realidade por parte do poder estabelecido através da ideologia que o corpo encerra ou expõe.

### **I.3. O outro como monstro e o espaço como sua representação**

O enorme interesse do Homem pela figura do monstro, em que a visão se torna o sentido que aprisiona a sua vontade através da imagem do monstro, do corpo do outro, deve-se a uma questão que sempre o intrigou e sempre teve como charneira de pensamento dessa relação a imagem do corpo, o que define o Homem como Humano e o diferencia do monstro. Toda a mitologia greco-romana é ilustrativa dessa preocupação, verificando-se isso no bestiário contido nas suas narrativas. Mas será desde a Idade Média que se desenvolve uma relação dualista entre corpo e alma, que vai ser relevante para o Homem responder à questão que o assombra e que ainda ecoa nas respostas dadas actualmente a essa questão. Na Idade Média, o que se define como Humano caracteriza-se por uma forma que é exterior, visível, o corpo, e uma força que é invisível e interior, a alma. A alma apresenta-se desta maneira como a força divina que anima uma forma que sem ela seria inerte, que é o corpo Humano. Se existisse um desvio exercido sobre essa forma ou força, estaríamos aos olhos dos ensinamentos cristãos perante algo de monstruoso e fora do território do que se classificaria de Humano. Esta relação dualista de interior e exterior, do que penso e sou e da relação do que pensa o outro e ele é, define o que separa o Humano do monstro na Idade Média. Tal visão do corpo faz com que o espaço também sofra uma cisão. A Natureza, espaço físico do Homem, também será dividida de uma forma dualista, em que existe o espaço da ordem, seja ela sagrada ou profana, e

existe o espaço do maravilhoso, do desconhecido, do inesperado, em que este último, à beira da desordem, desafiando o primeiro, invadindo-o, é o espaço do monstruoso. Os monstros surgem na Antiguidade, desta maneira, como ameaça à palavra cristã e ao seu estatuto de realidade do Mundo ensinada pela Igreja ao Homem. Esta cisão executada na Natureza pelo corpo do monstro cria uma geografia cheia de fronteiras, entre ordem e desordem, real e ficção, amigável e ameaçador. Todas estas fronteiras têm como linha de charneira, o corpo. A presença do monstro efectua no corpo a cisão entre interior e exterior e divide o espaço, em espaço da ordem e espaço da desordem, espaço do monstro por natureza. Mais do que a entrada ou passagem para o outro espaço, a fronteira não se pode porém definir de uma forma linear, do “para cá” e do “para Lá” territorial, mas sim de uma fronteira que se define entre avesso e direito, ou seja, interior e exterior. Parecendo que é através da encenação que se efectua no corpo humano, de uma espécie de teatro anatómico, em que o reverso do corpo é exposto, que o Homem pode reflectir sobre ele, pensando-o entre direito e avesso, interior e exterior. Sabendo à partida que a imagem que tem de si vai definir a leitura que faz do Mundo, tendo o próprio corpo e o corpo do Outro, ou seja, o seu avesso, como intermediário que traduz essa leitura.

#### **I.4. O fascínio do Homem pelo Monstruoso**

Existe um fascínio que se revela no olhar do Homem provocado pela visão da imagem do monstro. Sugerindo que no olhar, quando avistamos o monstruoso, há uma superabundância, um excesso de presença. Quando tal acontece numa sociedade em que o real é constantemente questionado e posto à prova, a utilização do monstruoso como que legitima, através do excesso que apresenta, um real e uma presença que avidamente se procura justificar. O corpo monstruoso fascina porque se rodeia de apelos que emanam da sua própria transparência, fazendo com que o espectador não desloque o olhar da sua imagem, para nela melhor penetrar e lhe retirar um sentido da sua mensagem. Na realidade o espectador nada vê. Ele fica suspenso nessa revelação/ocultação da imagem veiculada pelo monstruoso que o corpo humano contém, deixando-se maravilhar pela improbabilidade com que ele ainda se mantém estável. Talvez por isso, não estranhemos que num filme de terror invariavelmente os personagens avancem para o escuro, que representa o desconhecido, o perigo, na busca de se deixar fascinar pelo que procuram com o olhar.

## **I.5. O que é um monstro**

Caracterizar o que se entende por monstro será de extrema importância para se entender a pesquisa que se irá realizar, pois a sua figura tem particularidades que vão demarcar o raio de acção do medo, zona do perigo, do proibido, devido à sua presença. Tornando-se, graças a isso, uma peça fundamental para delinear o “mecanismo do medo” no género de terror. O que se entende por monstro é sempre uma invenção, mas não se constitui de coisas ao acaso. A sua constituição respeita uma estrutura e essa estrutura é o corpo humano. Caso o monstro não respeite a estrutura do corpo que ele reflecte, isto é, o corpo humano, então estamos perante uma coisa qualquer e não perante um monstro, pois o que o monstro faz são deslocamentos nessa estrutura que lhe serve de base, altera as funções dos órgãos, porém o corpo dele tem que manter um sentido. Que sentido podemos dar ao corpo do monstro que se apresenta aos nossos olhos como algo irracional, caótico, para que este tenha e conserve um sentido? Isso só se torna possível porque o seu corpo contém uma Infra-língua<sup>2</sup>, na qual ele se revela reflexo do corpo humano, graças à sua estrutura anatómica, cinestésica e fisiológica, permitindo captar o sentido de um gesto sem recorrer ou necessitar de linguagem articulada. O monstro decompõe a Infra-língua, fundando novos sentidos para o corpo. O monstruoso é uma Infra-língua que não está em toda a parte, no sentido em que há uma presença de todo o corpo em cada órgão, em cada uma das suas funções infra-linguísticas. Os monstros são figuras de retórica do signo visual icónico que é o corpo humano. Dai advém a limitação das formas monstruosas que se lhe podem circunscrever. A forma do monstro só pode funcionar se deslocar as funções dessa forma, não se a modificar. O seu corpo não é uma língua, daí não poder ter uma estrutura, será antes uma Infra-linguagem, que é o trabalhar de uma forma que comunica, permitindo analogias com a forma original. O corpo do monstro “funciona” mas faltam-lhe partes ou tem-nas em excesso e funcionam no nosso espaço, modificando-o, afectando-o, e colocando o seu reconhecimento em dúvida. É essa a aberração do monstro. Porque os monstros são constituintes das margens e é nas periferias do nosso Mundo e nos seus antípodas que “habitam”, a sua inclusão no espaço do nosso Mundo modifica-lhe a geografia.

## **I.6. O Monstro é o Outro**

O monstro toma forma no intervalo que vai do ego-Homem ao animal e aos deuses, resultando sempre de uma Humanidade do Homem. O Outro tende para a monstruosidade, assinalando o limite “interno” da Humanidade do Homem. O monstruoso não é senão a “desfiguração” última do

---

<sup>2</sup> Para se obter uma noção de Infra-Língua de forma mais detalhada consultar: **Gil**, José, *Monstros*, Quetzal Editores, Lisboa, 1994, pp.156-162.

mesmo no Outro. O monstro é o mesmo transformado em quase Outro, estrangeiro a si próprio, expondo uma demência do corpo e da carne que torna a realidade excessiva e actuando nela de forma concreta. Ou seja, o seu corpo tem uma função simbólica pois constitui uma espécie de operador “quase conceptual”, que embora inquietando a razão, permite convencer que a existência do Homem é produto de uma necessidade, que se pode resumir na necessidade de o real Humano ser racional. O monstro é uma operação não racional, mas que possibilita a aplicação da razão ao real. Ao delimitar a zona de crença da razão os monstros escondem-lhe as fronteiras. Fora desses limites não há senão demência, desordem, um Mundo sem lei, um mundo monstruoso, semelhante ao Labirinto de Minotauro. O monstro está intimamente ligado ao medo que o Homem tem de se confrontar com o desconhecido. Por isso, ele realiza uma transformação que modifica a relação do Homem com o real e o espaço que o rodeia. Tem o seu corpo como principal mediador, e a expressão disso é a forma como este o representa, mas também o seu modo de viver o espaço e o tempo com a intrusão do monstro, modificando essa realidade. A visão antiga que o Ocidente tinha das raças monstruosas é exemplar em relação a isso, centrando essa visão na representação dos corpos dos monstros, fazendo com que o Homem penetre num espaço que desconhece.

### **I.7. Relação do espectador com o medo e a razão**

A História do medo e do monstruoso que o corpo encerra tem sempre acompanhado em tom de contraponto a História da razão. Ou seja, a posição de quem observa é também determinada pela reflexão que transfigura o real, o que parece injusto, irracional, para se reconciliar com o próximo aspecto da História. A História do medo é simultaneamente a História da razão, sendo a primeira a que contém a evolução do monstruoso no cinema, a qual vamos expor mais adiante, e a segunda a do espectador que se relaciona com a primeira, tendo como elo comum entre elas, o olhar. Que sucesso seria o da razão se o monstruoso só desse ao seu espectador a possibilidade de olhar, por exemplo, para os actores de um filme, e o impossibilitasse também de “viver” uma narrativa possível, mas imaginada do Homem? Em que as suas personagens em declínio fossem observadas e entendidas como profunda compaixão do seu calvário anónimo, não só como obra da Natureza, mas também, como vontade do Homem na busca da sua identidade? A identidade do sujeito humano decifra-se perfeitamente nas duas posições, na do monstruoso e tudo o que ele representa, e na do espectador que o observa. Tal só é possível pela possibilidade de o Homem duplicar a Vida, podendo usufruir de uma vida concreta e de uma abstracta. Na primeira sofre e morre na sua condição de animal, na outra ele está ao lado de si mesmo como simples espectador como se se observasse ao espelho. No entanto, o posicionamento do espectador perante o monstruoso é

invariavelmente colocado na margem segura da razão. Não será tanto a posição que nos interessa, mas sim o caminho da reflexão que possibilita o Humano lidar com o monstruoso e o medo que ele representa, para que as imagens desse medo se elevem do particular para o universal. Por isso, como resposta à violência quotidiana apresentada nos telejornais, onde o relato do real nos é feito, o Homem utiliza o poder metafórico da ficção que não está relacionada com a Vida como a conhecemos, mas que, devido às características da metáfora, consegue conduzir o pensamento para um ponto de chegada completamente diferente do ponto de partida, arrancando a experiência da vida quotidiana da sua linearidade que a conduz para à Morte, redireccionando-a ou reconduzindo-a para uma zona que dá sentido à existência humana.

### **I.8. Relação espectador/dispositivo cinematográfico**

Existem, no meu entender, três características no cinema que revelam o seu interesse pelo elemento monstruoso. A primeira é a implicação da visão e da sua requisição totalitária para o funcionamento do seu dispositivo cénico. A segunda é a implicação de um espectador, que terá ou formará um ponto de vista, ou se quisermos uma perspectiva. Em que a situação criada para que o espectador tenha a possibilidade de ter um ponto de vista ou forma de ver, ou direi melhor, forma para o ver, desenvolve a ideia que, ao “montar-se a cena” no espaço de representação, cria-se não só um espectáculo para ser visto, exposto, mas inclusive, desenvolve-se a ideia de criação de um tipo de espectador a partir da perspectiva pela qual lhe é possível ver o espectáculo montado. A última característica é a criação dos espaços de representação que definem uma plateia ou a forma de ver esse espaço de representação, com as características particulares que cada um tem em perspectivar o que pretende. Quando o interesse da cena no espaço de representação é o monstruoso, essa relação entre o espectador e o espectáculo faz surgir novos corpos que se relacionam com o monstruoso, quer da parte dos actores, quer da parte dos espectadores.

O interesse em definir melhor essas características comuns será tentar perceber como o monstruoso é utilizado no cinema, interessando-nos para esta pesquisa o corpo como seu local de encenação preferencial e verificando que essa relação com o corpo monstruoso afecta o espaço por ele ocupado. O corpo com características monstruosas define fronteiras entre o humano e o inumano, homem e animal. O seu espaço é espaço de representação, serve para ser visto, mas está unicamente reservado a si. Atravessar para lá dessa fronteira, definida pelo seu corpo, espaço requisitado pela presença do seu corpo, activa nesse espaço, os mecanismos próprios de cada disciplina que permitem expor o monstruoso como uma ameaça, gerando o sentimento de medo, engatilhado por

um mecanismo quase totalmente dependente do olhar, que nos pode salvar a escapar do monstro ou cair à sua mercê aprisionando o nosso olhar para sempre.

### **I.9. Da visão e da perspectiva no cinema. O olhar.**

No que respeita à implicação da visão, o ponto de vista ou perspectiva define dois espaços, o da plateia e o espaço de representação. A plateia é o espaço do espectador, isto é, aquele que através da distância que o olhar lhe permite, consegue reflectir sobre o que é posto em cena. O espaço do espectador confere-lhe a distância de segurança que lhe permite escapar ileso ao perigo do que é posto em cena para o seu olhar, tomando auto-consciência de que tudo se tornou sua reprodução, no espaço de representação. Para percebermos a evolução da relação entre o espectador e as leis de perspectiva do espaço de representação do cinema, pensemos no caso do teatro. Frequentemente utiliza o palco “à italiana”, em que o que é dado a ver respeita as leis de uma perspectiva renascentista, de ponto de fuga único, o palco, cujas linhas definidoras são orientadas pelo “olho do príncipe” da sala, que mais não é que o lugar reservado no passado ao rei, lugar que permitia a total visibilidade do que era representado, ficando na frente e ao centro do palco, orientando todo o espaço visual cénico a partir desse olhar central. No teatro o “barulho das tábuas” do palco atribui uma materialidade ou peso à cena e aos corpos incontornável, devendo-se esta diferença aos pontos de vista distintos que lhe são próprios. No caso da pintura, por exemplo, o seu espaço de representação não mostra mais que uma parte do acontecimento, o seu espaço é centrípeto, remetendo o olhar do espectador para o exterior do seu espaço de representação. No caso do cinema, as linhas que definem o espaço de representação desaparecem, tornando-o um labirinto de olhares e de perspectivas, que encontra um paralelo nas artes visuais, no cubismo. Embora o que é representado seja por norma bidimensional, a liberdade de dar a ver ao espectador múltiplos pontos de vista, fornecidos pela liberdade da câmara de filmar, permite-lhe uma sensação de visão tridimensional e total, direi mesmo totalitária, do espaço representado, ainda que falsa, condicionando o olhar do espectador para uma espécie de centrifugação de todas as perspectivas para o interior desse espaço de representação. Podemos constatar que a condição do olhar do espectador se investe sempre de um não-visto seja qual for a forma de representar o real.<sup>3</sup> Segundo Scheffer, o olhar do espectador de cinema assemelha-se ao olhar dos prisioneiros da “Alegoria da Caverna” de Platão. A visão que têm do real é uma visão parcial e aprisionada. Ao espectador de cinema só é permitindo ver a realidade que se lhe depara à frente, de olhos fixos no ecrã, ou sair. Só a câmara de filmar é livre. É essa a causa da ligação do olhar do espectador de cinema ao horror e

---

<sup>3</sup> in **Bonitzer**, Pascal, *Le Champ Aveugle, Essais sur le Realisme au Cinéma*, Cahiers do Cinéma, Paris, 1999.

ao medo.<sup>4</sup> O cinema vai realizar, tanto no cenário como nos corpos que o habitam, uma dissolução, conferindo-lhes uma espécie de imaterialidade, só lhes restando o olhar. E é através do olhar que o cinema, utilizando o seu dispositivo, vai criar um mecanismo que gera o medo nos espectadores. O cinema é a arte do fora de campo e do não mostrado, por isso, o medo em todas as suas *nuances*, do horror, passando pela angústia ou pelo pavor, vai originar no espectador uma espécie de temor a si. Isso acontece graças ao dispositivo técnico de representação do cinema, uma sala completamente escura que juntamente com a sua linguagem, fundada no não-visto ou no ainda-não-visto, faz com que por vezes nós tenhamos mais medo do que não vimos do que o que os nossos olhos conseguem ver. Mas para levar o espectador a ter medo não basta apresentar personagens objectivamente em perigo. É preciso que o espectador se deixe contagiar pelo mal que atravessa o destino das personagens. É preciso que ele participe nesse sentimento de perigo que elas vivem. É preciso que o espectador tenha pena do personagem para com ele sofrer o sentimento de medo. E para que isso aconteça, nenhuma outra forma dramática está melhor equipada que o cinema.<sup>5</sup>

#### **I.10. O olhar como último actor**

No que respeita à criação de espaços de plateia e de representação o cinema é um espectáculo que remete para um afastamento que sugere uma fobia ao toque físico. É uma arte da percepção à distância, daquilo que parece ou é tornado presente pela força da imagem e seus mecanismos de projecção, fazendo da fobia ao toque o seu elemento motor. No entanto, a facilidade que o dispositivo cinematográfico tem em aproximar a realidade quotidiana ao seu espaço de representação, imerge o espectador tornando-o num examinador automático do espectáculo que observa. A coexistência de dois mundos heterogéneos, o mundo das imagens e o do corpo dos espectadores será o ponto de encontro desses mundos. A automatização da percepção, feita pelo olhar, cria no espectador um fenómeno de dissociação da realidade que torna o acto de ver numa espécie de hipnose, transformando o olhar óptico em olhar hipnótico. Isso faz com que o filme não seja apreendido somente pelos olhos mas por todo o corpo, tornando o olhar mais tátil do que óptico. O cinema torna-se não só uma experiência óptica mas acima de tudo uma experiência física, fazendo do espectador o pólo constituinte das imagens, o seu último actor.<sup>6</sup>

É também através desse reposicionamento do papel do corpo na fruição de um espectáculo que o

---

<sup>4</sup> in **Scheffer**, Jean Louis, *L'homme Ordinaire du Cinéma*, Cahiers du cinéma / Gallimard, Paris, 1980.

<sup>5</sup> in **Scheffer**, Jean Louis, *L'homme Ordinaire du Cinéma*, Cahiers du cinéma / Gallimard, Paris, 1980.

<sup>6</sup> **Santos**, Messias Tadeu Capistrano dos, *O cinema em transe: A Percepção Cinematográfica à luz das metáforas do autómato e dos fenómenos da dissociação*. Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor na Universidade de Letras da Universidade do estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2007, pp. 80-108.

cinema recria a ideia de corpo, um novo corpo fora da área de representação mas também um novo corpo dentro da área de representação. O que nos conduz à conclusão, que a fronteira entre o que é representação e a área da plateia, está espacialmente definida. No entanto, o que é feito para dar a ver, isto é, o espectáculo, “molda” física e psicologicamente quem o está a ver, ou seja, o espectador. No cinema novas possibilidades na forma de aparição do corpo, na área de representação, são proporcionadas pelo dispositivo cinematográfico, criando novas relações com o espectador e novas formas de este ver o corpo humano, ou seja, o seu corpo. Através da sua facilidade em captar o real quotidiano, o cinema vai, sob a forma de duplo, apresentá-lo como utopia de existência que vive em potência no real.

### **I.11. O mecanismo do medo e a construção do espectador no género de terror**

Um dos melhores exemplos de como o “mecanismo do medo” actua nos espectadores encontra-se nos filmes de terror. Neste tipo de filmes o espectador é uma peça fundamental no dispositivo cinematográfico, montando o “mecanismo do medo”. Geralmente é sobre a ideia de construção de um tipo de espectador que assenta toda a perspetivação dos filmes deste género.

A relação que o filme consegue estabelecer com o espectador é essencial e define de uma forma genérica três tipos de espectador: o espectador *voyeur*, o espectador vítima e o espectador violador.<sup>7</sup>

No caso do espectador que é colocado na posição de *voyeur*, há um ponto de vista afastado das atrocidades que se desenrolam no filme mas que lhe permitem observar pormenores que são velados ao protagonista. O “prazer” do espectador, neste caso, reside na possibilidade de lhe ser permitido o visionamento total da cena, tendo acesso a “outra história” que os restantes protagonistas do filme não vêem. A posição do espectador é devida ao afastamento, uma posição de segurança mas que também lhe cria a sensação de impossibilidade de modificar o desenrolar dos acontecimentos do filme. Embora este tipo de relação do espectador com o filme de terror seja utilizada e procurada pelos realizadores, ela tem a particularidade de criar uma perspectiva desinteressada, permitindo ao espectador ver o filme a um nível mais estético e menos emocional, tornando os acontecimentos do filme menos mórbidos e chocantes devido a um distanciamento estético que lhe é permitido.

Todas estas formas de relação que o filme tenta estabelecer com o espectador procuram uma resposta emocional e não racional ou lógica. Para que a procura de uma resposta emocional ao que se assiste num filme se estabeleça, é necessário que se desfaça a suspensão da incredulidade,

---

<sup>7</sup> Odell, Collin; Le Blanc, Michelle, *Horror films*, Kamera Books, 2007, pp. 21-22.



criando assim a empatia do espectador com o que vê. Como já vimos, o próprio dispositivo cinematográfico, uma sala escura que unicamente requisita o olhar do espectador, é propício para a imersão do espectador no que está a ver, o que por vezes se realiza de forma quase hipnótica, sendo a resposta ao filme totalmente emocional e física.

No caso do espectador enquanto vítima, o ponto de vista que este tem dos acontecimentos que se desenrolam no filme é o da personagem do filme. A relação do espectador com o filme estabelece-se a partir dos pontos de vista comuns entre ele e a personagem, uma ligação empática em que ambos “sofrem” as mesmas ameaças.

O espectador enquanto violador verifica-se quando este tem o mesmo ponto de vista do monstro. Esta perspectiva dos acontecimentos faz com que o espectador esteja implicado na perpetuação das atrocidades que sucedem no filme. A utilização desta perspectiva com um ponto de vista subjectivo no filme não serve unicamente para implicar o espectador nas atrocidades que nele sucedem, permitindo reacções empáticas, mas também para ocultar a identidade do monstro, gerando desta forma uma tensão. Esta associação do ponto de vista do espectador com a do monstro estabelece reacções e significados paradoxais com o filme por parte do espectador porque, se por um lado o espectador está na “pele” do monstro e lhe é permitido uma posição privilegiada para assistir os acontecimentos, fazendo parte deles através do olhar, simultaneamente ele distancia-se dos actos a que assiste e em que “participa” porque essa escolha de ponto de vista é predeterminada pelo realizador.

Claro está que estas três formas de estabelecer os pontos de vista do espectador com o filme não funcionam de forma isolada ao longo de todo o filme. Estas formas de o “colocar em cena” durante o filme são fruto de uma utilização simultânea destes pontos de vista ou somente de uma. Sendo essa escolha determinada pelo realizador. No entanto, o resultado será sempre “a criação de um espectador”, que é o resultado da perspectiva com que lhe é permitida ver a cena, mas que o torna *voyeur*, vítima, ou violador.

## **I.12. O Cinema e o olho, a região fronteira da percepção**

Para além destas breves tipologias que definem a forma como o espectador é implicado na cena dos filmes pertencentes ao género de terror, existem outras características que são recorrentes no género, embora não lhes seja exclusivas. O filme de terror surge frequentemente rotulado como um produto artístico de expressão menor, graças às inúmeras repetições que se verificam nos vários

produtos deste género. Essa repetição que inúmeras vezes surge como redutora das qualidades estéticas, é o que permite ao filme agilizar o seu “mecanismo de medo”. Essa agilização permite à imagem cinematográfica delinear uma “região fronteira” da percepção, em que estados de letargia e de imobilidade, que lembram o sono e o sonho, se misturam com estados de hiper-estimulação, choque e atenção, influenciando o regime de visualidade do espectador. Recordo que o cinema nas primeiras exibições ao público produzia nos espectadores actos reflexos incontrollados, devido à sua quase perfeita duplicação da realidade, utilizando a ilusão do movimento da imagem. Essa ilusão criou um efeito especular, um certo estado de encantamento no público devido ao jogo da crença e descrença no que era visto. Embora o cinema estivesse aliado à vontade de representação objectiva da realidade no final do século XIX, a duplicação do real que o *medium* propiciava era atravessado por “efeitos de estranheza” que assombravam os espectadores. O cinema traz com ele uma espécie de domínio do “cinemático”, criando uma experiência sintética, em oscilações rápidas, que fazem reverter e verter a presença e a ausência, imagem e corpo, real e virtual, possível e existente. A partir deste estado ambíguo que oscila entre racionalidade científica e ilusão fantasmagórica, aliado à suspensão perceptiva que o cinema provoca, podemos pensar a percepção cinematográfica como um estado de fascinação, no sentido etimológico do termo, de atracção irresistível, encantamento, enlevo, ilusão e hipnose. O espectro cinematográfico tem vindo a adquirir várias novas formas ao longo dos tempos, com a disseminação dos novos dispositivos que foram sendo inventados ao longo da História do cinema para a imersão do espectador em ambientes que produzem essa “região *fronteira*” e que provocam um “efeito de estranheza” na percepção do real. O sentido que se abre para as vertigens da experiência do efeito descrito é justamente a visão. As relações entre a óptica e a fantasia fizeram do olho uma válvula de escape para mundos imaginários e, ao mesmo tempo, um órgão que poderia ser a porta de entrada para os poderes do espectáculo, da hipnose e da alucinação.

### **I.13. A familiaridade com o género de terror – Um atalho para a imersão**

É sobre o poder hipnótico da imagem cinemática que a repetição no filme de terror assenta, pois a repetição implica familiaridade, fazendo com que o espectador imerja de uma forma mais célere no que está a observar. A familiaridade do espectador com os conceitos do género de terror deve-se em grande parte à repetição, tornando-se esse factor importantíssimo para o género em causa. Desta forma, a repetição que está implícita no género funciona como um atalho para as audiências aderirem ao que se apresenta nos filmes de forma mais imediata, facilitando a empatia necessária para o condicionamento da visão fazer o espectador imergir de forma hipnótica no “real” que os filmes de terror criam.

A repetição pode acontecer pela utilização e escolha das tipologias que já referimos e que definem o gênero, mas também através de uma espécie de “*franchising*” que o gênero faz dos seus filmes. Sendo três os principais tipos: a sequência, que consiste na realização de um filme seguindo a trama de um filme anterior, do qual se segue a nova trama; a reinvenção, que consiste na realização de um filme, reinventando um que é anterior a si; e o *remake*, que consiste em realizar o filme novamente.

#### **I.14. O monstro como ferramenta social**

Na História da Arte mais recente, nada produziu ou se centrou mais na figura do monstro do que o gênero cinematográfico de terror. Devido a tudo o que dissemos anteriormente sobre a importância do debate que o Homem necessita fazer com o monstruoso, é no meu entender uma importante ferramenta social para percebermos como fazer a interpretação de cada época e das tensões nela existentes, tendo o corpo do monstro como base de análise. Essa relação com o outro corpo do Homem, corpo do avesso, que o monstro traz à visibilidade através do seu corpo, entre o corpo belo e o seu reverso, o horrível encerra um diálogo entre decência e indecência do olhar, semelhante à relação que o olhar tem com os filmes pornográficos, outro gênero cinematográfico menor, que deve o seu epíteto a essa relação do olhar com o moralmente aceite, ao que também não estará alheio a classificação do gênero de terror como forma de expressão inferior. Nessa relação do olhar com algo que é considerado indecente, que não deve ser visto, reveste-se o olhar de culpa, de moral, retirando a possibilidade de obter qualquer tipo de prazer ou satisfação ao que se apresenta. O que acontece é que o corpo do monstro, tal como os corpos dos filmes pornográficos, não apresenta censuras: aliás estes corpos expõem o território da censura, do impensado, do invisível. São a apresentação, ou direi melhor, a representação de um teatro anatómico, que provoca no Humano um fascínio que pertence às coisas excitadas pela catástrofe, pelo caos, pela devassidão, mas que lhe dá uma sensação de prazer e agradabilidade estranhamente perversa, como se existisse algo no Humano que o distancia de si próprio para desta forma o manter Humano, como se a ameaça ao que o constitui como tal, lhe fosse necessária para manter a sua condição.

#### **I.15. Origens do gênero de terror**

A utilização do monstruoso não é exclusividade do gênero cinematográfico definido como filmes terror, que se apresentam como tema central nesta pesquisa. O elemento monstruoso que lhes está inerente é a interrogação da natureza amorfa do mal e isso sucede em qualquer tipo de filmes, não

só nos de terror. Por isso convém definirmos de forma mais clara o que se instituiu como género cinematográfico de filme de terror, para uma maior objectividade da proposta avançada. O género cinematográfico dos filmes de terror tem as suas origens na articulação dos medos do “Mundo Antigo”, contido em fábulas, lendas antigas e na literatura Gótica, que desde o início sedimentaram um conjunto de características no género, influenciando-o até aos nossos dias, dando corpo às fobias do “Novo Mundo”, caracterizado pela racionalidade industrial, determinismo económico e tecnológico.<sup>8</sup>

### **I.16. A chave interpretativa dos filmes de terror**

A chave psicanalítica com que geralmente se faz a leitura dos filmes deste género nem sempre é a mais adequada, pois ao aproximar o espectador de uma resposta ao filme, mais estética do que moral, vai fazer com que a tensão entre fruição estética e a avaliação moral ligue o monstro ao inconsciente, retirando a possibilidade de este dizer algo sobre a epistemologia popular, a comunidade contemporânea e o medo da tecnologia moderna. Por isso, a chave de interpretação para os filmes deste género poderá ser combinada com uma leitura social ligada aos horrores do dia a dia, vendo-os como um fenómeno social relevante sobre o Mundo real, o seu conhecimento e interpretação juntamente com a leitura psicológica com que normalmente se efectuam as interpretações destes filmes. Porque a leitura sociológica dos filmes de terror quando efectuada liga-o ao Outro, e não ao Ego, que é a posição da leitura psicanalítica. Ver o filme de terror como catarse, ou seja, purga de emoções, que têm que ser purificadas, funciona como ritual de cura. A ideia de catarse fetichisa o monstro, direccionando-o ao ego do espectador, o que pode ser nefasto para o seu entendimento, pois não se pode dizer que o filme tem um poder de gerar transe, que permita a todos os espectadores o processo de catarse. O que torna o filme de terror aceitável é ele ser mera experiência estética e a tomada de consciência desse facto pelo espectador. A caracterização que vamos expor do género cinematográfico dos filmes de terror deve ser entendida no entanto como uma matriz de caracterização sobre a qual se podem exercer alterações e não como algo estático e rígido no que respeita à forma como é abordado.

### **I.17. Estrutura**

O que se classifica como um filme pertencente ao género de terror, para melhor se poder definir na

---

<sup>8</sup> Wells, Paul, *The horror genre, from Beelzebub to Blair Witch*, Wallflower, London, 2000, p3.

sua constituição ao nível da estrutura? Pode verificar-se que contém geralmente três degraus básicos. Aliás também encontráveis noutros tipos de narrativas, como Vladimir Propp há muito demonstrou.<sup>9</sup> O primeiro degrau apresenta um cenário de ordem que se transforma em cenário de caos, sendo este o segundo degrau. Avança-se depois do segundo degrau para o terceiro, que é o da reconstrução onde, na maioria dos casos, se estabelece novamente a ordem, ainda que completamente distinta da primeira.

### **I.18. O monstro define o subgénero**

O género de terror pode variar em diversos subgéneros. O que faz a variação do género em diversos subgéneros é a figura do monstro que cada filme contém. Portanto a figura do monstro é um elemento fundamental para a caracterização do género e constituição dos seus subgéneros. A sua função é importantíssima não só no desenvolvimento das narrativas mas também como fronteira entre o caos e a ordem, sendo essa linha definidora do que pertence ao espaço do Humano e do que lhe é exterior. Essa fronteira que constantemente está a ser ultrapassada e simultaneamente redefinida pelo Homem deve-se à necessidade fundamental que este tem de se pensar a partir dos seus monstros. A anulação dessa necessidade faria do Humano uma categoria sem capacidade de reflectir. Na perspectiva cartesiana existia a possibilidade de uma total explicação racional dos fenómenos, logo esta vai entender o corpo humano como uma máquina de órgãos. Essa perspectiva retiraria qualquer função do monstruoso no pensamento. O problema da teoria de Descartes no que respeita ao monstruoso deve-se ao facto da Humanidade do Homem não ser pensável em si. Isto porque o monstruoso define a fronteira impensável mas sempre pensada nos confins da razão para nos ajudar a pensar e a manter a Humanidade em nós, com o risco, se eliminarmos o monstruoso, de não sabermos o que nos constitui Humanos.<sup>10</sup> O Homem procura no monstro uma imagem estável de si na qual se encontra o ponto de fuga do seu devir inumano. Percebemos através do corpo do monstro que o corpo Humano contém a ameaça de dissolução e caos, afirmando que existe em nós uma fronteira indefinida e não localizável para lá da qual se dissolve a nossa identidade humana. O meu corpo torna-se normal porque se espelha no corpo do Outro. A criação do monstro serve para produzir uma solução no âmago do caos virtual de onde tudo surge. O monstro é uma luta arquetípica não só entre o bem e o mal, mas pela presença de uma ordem que procura evidenciar e manter a ideia de que existe algo ou alguém em quem acreditar que justifique a existência material,

---

<sup>9</sup> O autor identifica que todos os contos populares têm esta estrutura de três degraus. Actualmente essa estrutura básica identificada por Propp ainda se verifica e encontra em muitas narrativas, sendo os filmes de género de terror um desses exemplos. Ver Propp, Vladimir, *Morfologia do Conto*, Vega, Lisboa, 2003.

<sup>10</sup> *Descartes e os duplos*, In Gil, José, *Monstros*, Quetzal Editores, Lisboa, 1994, pp.109-132.

que nos faça acreditar na existência utopicamente. É por isso que o monstro é mera ideia pois tal como a ideia de liberdade, o monstro actua no real de forma metafórica.

### **I.19. Tipologia dos monstros nos filmes de terror**

De uma forma geral os monstros que o género de terror apresenta são fundamentalmente de quatro tipos: monstro natural, sobrenatural, psicológico e científico.

#### **I.19.1. O monstro Natural**

O monstro natural pode definir-se a partir do medo primário que o Homem tem da Natureza, das suas características caóticas, imprevisíveis que tem tanto de violento como de belo. O maior medo reside no que não podemos compreender, e a relação do Homem com a Natureza é a primeira manifestação disso. Temos exemplos de filmes que exploram o conceito de monstros naturais como “*O Tubarão*”, de Steven Spielberg, ou “*Os Pássaros*”, de Alfred Hitchcock, em que a ameaça vem sob a forma de um animal específico, no caso do primeiro, ou vários, no caso do segundo. Mas pode também ser a natureza a seguir o seu curso natural, ameaçando o Homem. O filme de Night M. Shyamalan, “*The Happening*” é um bom exemplo deste tipo de monstro.



Fig. I.1. Imagem do filme “*Os Pássaros*”, de Alfred Hitchcock



Fig I.2. Imagem do filme “*The Happening*” de Night M. Shyamalan

### **I.19.2. Monstro sobrenatural**

Devido à sua origem enigmática os monstros sobrenaturais são utilizados para gerar situações que ultrapassam os limites da realidade, a sua presença cria mundos distorcidos e perversos para além de um juízo racional e lógico. Têm geralmente uma ressonância essencialmente metafísica, podendo ser um corpo fantástico como o Papão ou alguma espiritualidade religiosa que afecta a alma das personagens do filme. Geralmente os monstros sobrenaturais têm a sua génese no folclore ou mitologias religiosas. Associado a essa génese vem invariavelmente a forma de eliminar o monstro. O filme “*Hellraiser*”, de Clive Barker e o seu personagem “*Pinhead*” é um bom exemplo para caracterizar como o monstro sobrenatural é utilizado pelo género.



Fig. I.3. *Pinhead* do filme “*Hellraiser*”, de Clive Barker

### **I.19.3. Monstro psicológico**

Quando se busca uma diluição mais acentuada entre as fronteiras do real e da ficção, o género

utiliza o monstro psicológico, que funda a sua origem no mundo real. Muitas vezes as tramas que contêm monstros deste tipo são baseadas em acontecimentos reais criando uma tensão entre a ficção que se vê e o real que lhe serviu de inspiração. Cria-se assim um efeito na psique do espectador que provoca a tensão que gera o medo. Geralmente é-nos fornecida a razão para as acções do monstro, que frequentemente estão associadas a um trauma antigo. Tal facto faz com que o espectador, ainda que não se identifique com o monstro, lhe entenda as acções, mesmo que sejam inverosímeis ou improváveis. Um exemplo paradigmático desse tipo de monstro no género de terror é o da personagem Norman Bates do filme “*Psycho*” de Alfred Hitchcock.



Fig. I.4. Norman Bates do filme “*Psycho*” de Alfred Hitchcock



#### I.19.4. Monstro Científico

Finalmente, o monstro científico explora o medo que está associado a uma ética perversa da utilização do conhecimento científico ou de um descontrolo na sua utilização. A figura do cientista louco acompanhado pela sua tresloucada criação é emblemática deste tipo de monstro. O filme de James Whale, *“Frankenstein”*, é um bom exemplo da utilização deste tipo de monstros, assim como o monstro do filme *“A Mosca”* de David Cronenberg.



Fig. I.5. *Frankenstein* do filme “*Frankenstein*”, de James Whale



Fig. I.6. Imagem do filme “*A Mosca*”, de David Cronenberg

#### I.20. Relação do monstro e do espaço como gerador de medo no cinema

Entrar num espaço desconhecido sempre suscitou por parte do Homem a criação de novos medos a que, por inerência, se associavam novas figuras monstruosas. As viagens marítimas fizeram surgir um novo bestiário de animais e povos fantásticos. Mas curiosamente, se achamos que esse tipo de aproximação ao desconhecido feita pelo Homem, que se centra na representação da figura do monstro, do corpo do Outro e do seu espaço, nos pode parecer distante nos procedimentos mais

actuais, pensemos em todo o novo bestiário e medos que se desenvolveram e ainda proliferam, a partir da conquista espacial do pós Segunda Guerra Mundial e que o género literário e cinematográfico da ficção científica explorou e continua a explorar.

Pode constatar-se que ao “nascimento” de um monstro sempre está associada a concepção que os considera presságios que questionam o estatuto de realidade do Mundo que foi ensinada ao Homem. Surgindo daí ameaças ao estabelecido, gerando o sentimento de medo.

Mas o que leva o Homem a expor-se ao medo de forma voluntária e à dor que é infligida sobre o Outro? Se excluirmos a possibilidade da resposta ser um gosto masoquista ou maldade, para alguns poderá ser por curiosidade, que inocentemente ou infantilmente nos faz acreditar que aprendemos algo com a dor, seja a nossa ou a dos outros. Que expelimos a maldade do nosso raio de acção se a presenciarmos.

A figura do monstro existente no espaço de representação é onde o mecanismo do medo assenta e é accionado no género cinematográfico de terror, gerando-se essencialmente através do domínio do binómio sentimento de tensão e choque, a que está sujeito cada espectador pela mão do realizador. O monstro possibilita ao género uma maior facilidade em montar o mecanismo de medo que lhe é fundamental, porque a sua presença afecta o espaço e o tempo. O Mundo do monstro perturba o Tempo do Homem, originando nele uma espécie de corte temporal, um Tempo diferente e “fora-do-tempo” do Humano. Ao ser estabelecida esta relação com o espaço, faz com que seja eliminado o pensamento lógico, condição primordial para a suspensão da descrença que é fundamental para o usufruto pretendido pela narrativa do género de terror. Também o escuro, o labiríntico parece ser o espaço criado pelo monstro, ou melhor dizendo, criado para o monstro, consistindo em espaços que devido ao facto de se perder a noção espacial afectam a noção de Tempo, arrastando-o lentamente por tempo indeterminado, como uma câmara lenta ou acelerando-o, congelando a reacção do espectador ao seu avançar. A presença do monstro cria desde logo um Mundo totalmente diferente do existente, demarcando fronteiras entre espaço do monstruoso e espaço do Humano.

Mas a fronteira entre o monstro e o Humano não define outro espaço: o que esta define é o avesso dele, que só pode existir porque se inscreve no verso dele, potenciando o Mundo real com uma capacidade impressionante de conter o fantástico. O “Mundo do monstro” que é apresentado na tela de cinema, embora não pareça, não é nem um Mundo de barbárie nem o Inferno. O seu Mundo não se opõe a nenhuma representação particular mas sim ao próprio Mundo como imagem do local de habitação do Homem racional e mortal e do qual ele se mostra ser o mais seguro guarda. O Mundo do monstro é indefinido, ilimitado e indeterminado tal como o seu corpo.

O filme de terror surge centrado na sua figura. Mas o próprio conceito de monstro está dependente de um contexto social, cultural e histórico que o formula. Cada cultura desenvolve os seus monstros. Cada monstro só pode nascer, crescer e gerar descendência se a cultura que o abarca o alimentar e sustentar, e o seu alimento é o medo. Portanto o que sustenta o monstro também não tem uma aparição espontânea. O medo necessita de condições apropriadas para surgir e servir de alimento ao monstro. Parece portanto que o corpo do monstro requisita o espaço que o envolve, fundindo-se nele e potenciado a capacidade de criar medo. A fusão do monstro com o espaço que o envolve é a principal fonte do medo. O cenário para o monstro criar o medo não tem materialização específica, pode ser de origem física, psicológica, mental, social ou outra. Quase sempre os monstros, enquanto figuras fantásticas, se envolveram de uma aura misteriosa que requisita o espaço à sua volta, gerando o medo. Isso confere tanta ou mais importância ao espaço enquanto criador de medo, como à figura do monstro. A relação estreita entre o sentimento de medo com esta fusão quase inevitável do corpo do monstro com o espaço é evidente se verificarmos que: se o cenário é muitas vezes o que potencia o medo associado à figura do monstro, este por sua vez, enquanto imagem que representa ameaça e perigo, também potencia o espaço que o envolve como gerador de medo. Por isso não será de estranhar que o breu da noite, o nevoeiro, os lugares ermos ou afastados da sociedade, os sítios sinuosos ou intrincados, isto é, cenários que retiram referências, pontos de vista ou perspectivas habitualmente seguras, sejam por excelência os cenários para conter o monstruoso. O cenário que envolve o monstro juntamente com o seu corpo, deve ser entendido como figura das fobias existentes em determinada época histórico. É portanto possível concluir que é a partir de uma importância partilhada das figuras fantásticas, criadas por cada época, e a envolvente cénica criada para as potenciar, que o sentimento de medo surge de forma amplificada e mais eficaz.

O Homem cria monstros para depois os poder negar e rejeitar o que eles representam. Portanto, o que anteriormente se entenderia como monstruoso tem actualmente uma razão de ser. Encontrando-se nas várias narrativas que o contêm uma explicação para a sua existência, implicando que este se normalize, se domestique, perdendo a perigosidade que emanava. Para isso, leva-se ao limite o grau de realidade do monstro, pensando-a até ao excesso, criando uma realidade acrescida, excessiva. Isso demonstra que a essência do monstro implica o seu avesso, a sua contradição, pois a sua existência depende do Humano e a sua criação excessiva surge para a sua destruição. Demonstra-se

Com este procedimento a necessidade de uma existência não monstruosa da Humanidade. Como é apanágio da sociedade científica ocidental, através de um olhar que requer o cepticismo, o Homem pode pensar a Humanidade colocando-a sempre sob suspeita.

## I.21. O filme de terror como uma teoria da inconceptualidade<sup>11</sup>

A ficção que envolve o monstruoso, como é o caso dos filmes de terror, é uma possibilidade de real, um *como se*, da História do Homem que não teve lugar. E esse *como se* da História do Homem só pode racionalizar-se se for entendida metaforicamente, isto porque, a metáfora introduz no pensamento, quando é utilizada, uma heterogeneidade, que nos conduz para um contexto diferente do actual, do local onde se efectua uma passagem funcional da mera pretensão à consumação visual. Ao introduzir-se a metáfora nas narrativas o que se está a fazer é dirigir, conduzir ou desviar, mas acima de tudo estimular pensamentos a partir delas para podermos no final encontrarmo-nos num ponto totalmente diferente e distante do início, porque a metáfora mostra sempre mais do que aquilo que ela contém, mais do que aquilo para o que é escolhida. Portanto no caso dos filmes de terror, mas também em todas as artes de representação, a utilização do monstruoso é uma maneira metafórica de realizar uma “leitura” do Mundo, e essa “leitura” não é feita apenas de um só objecto que apenas se pode agarrar metaforicamente e cuja não-credível irreabilidade já deixa transparecer as desilusões. Tendo em conta tudo o que já se disse da utilização da metáfora e o seu papel na “leitura” do Mundo, podemos dizer que a utilização do monstruoso faz parte do indizível humano. Mas esse indizível, sob o ponto de vista da metáfora não é ausência de linguagem. O monstruoso aparece como princípio destrutivo dos conceitos existentes, no entanto, é integrado no território da razão sob a pressão da reparação da consciência em forma de metáfora. Tal como a metáfora também o monstruoso é discordância e por isso a expressão que ambos libertam não tem uma linguagem descritiva. No entanto a sua riqueza é conseguir exprimir o inexprimível. A utilização do monstruoso e do seu papel metafórico pelo Homem deve-se ao facto de realizarem uma definição das coisas do Mundo que não cabe na realidade que usualmente lhe dá sentido. Serve precisamente para “expor a própria indizibilidade do Mundo numa linguagem”.<sup>12</sup> Expondo através da analogia como o não-existente e o indizível se podem exprimir conceptualmente. O monstro é uma metáfora da inconceptualidade que nos confronta com uma finalidade da existência das coisas e do desenrolar da História, ou seja, dá um sentido ao existente e ao Ser, que por si só não prevê nem pode conter uma finalidade. Assim ficamos “a saber a fundo de que género não é a compreensão do Ser.”<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Este capítulo baseia-se nos conceitos expostos por Hans Blumenberg sobre a existência de uma inconceptualidade necessária e libertária do Ser através do uso da metáfora como força expressiva do indizível. Perspectiva sobre uma teoria da inconceptualidade. in, **Blumenberg**, Hans. *Naufrágio com espectador*, Colecção Comunicação e linguagens, Vega, Lisboa, pp.103-123.

<sup>12</sup> In, **Blumenberg**, Hans. *Naufrágio com espectador*, Colecção Comunicação e linguagens, Vega, Lisboa, p.119.

<sup>13</sup> In, **Blumenberg**, Hans. *Naufrágio com espectador*, Colecção Comunicação e linguagens, Vega, Lisboa, p.119

## Capítulo II – O Cinema português e o medo

### II.1. O cinema português como discurso da imagiologia nacional

O maior problema da identidade nacional segundo Eduardo Lourenço é imagem que o povo português tem de si.<sup>1</sup> E a imagem de si que o povo português detém “impõe regras de comportamento, interioriza interditos, autocensura o indivíduo. Constitui um limite severo à livre expressão, ao pensamento e à acção livres. Sair das fronteiras definidas pela norma equivale a arriscar-se a adoptar uma imagem de si auto-destrutiva (...).<sup>2</sup> Por isso, a sua imagem age sobre ele “(...) como uma espécie de panóptico a que os indivíduos não podem fugir. Está no ar, na atmosfera, quer dizer, no olhar dos outros e, pior, no olhar interior do super-ego que todos corroem.”<sup>3</sup> Por isso, Lourenço criticamente afirma que existem dois tipos de imagens que nós portugueses forjamos. Uma diz por analogia o que se passa com os indivíduos, e poderia chamar-se “esquema corporal”, que mais não é que a imagem condicionante do agir colectivo, pois são os actos decisivos dessa colectividade que permitem induzi-la, e a outra é de 2º grau e é constituída por múltiplas perspectivas, retratos, inconscientes e conscientes feita por todos aqueles vocacionados pela autognose colectiva (artistas, historiadores, romancistas, poetas) constituindo o que se poderá chamar de imagiologia nacional. O cinema português tem de uma forma geral e ao longo da sua história, participado na renovação e construção dessa imagiologia refazendo a imagem que Portugal tem de si. Tentando desta forma definir imagem com a qual a nação se reconhece.<sup>4</sup>

Tendo como base as figuras cinematográficas que o cinema português trouxe à luz, vamos tentar perceber se foi criada uma imagiologia que se possa afirmar como auto-reflexiva do ser “Português”. Pretendemos debruçar-nos sobre o aspecto da capacidade de autognose feita pelo cinema, ao criar ou impor uma consciência comum, transformando-a num o discurso da identidade nacional através das imagens que produz. Sabendo que a imagem que os portugueses têm de si e que tentam reflectir é um campo de investigação e grande questão nacional de longa data, convém investigar de forma mais detalhada como se efectuou ao longo da história do cinema nacional o trabalhar da imagem da nação para percebermos como este nos define a imagem que fazemos de nós e como nos reflectimos nele. Mas também como ao fazer essa definição isso lhe confere

---

<sup>1</sup> “ (...) tivemos sempre uma vértebra supranumerária, vivemos sempre acima das nossas posses, mas sem problemas de identidade nacional propriamente ditos. A nossa questão é a da nossa imagem enquanto produto e reflexo da nossa existência e projecto histórico ao longo dos séculos e em particular na época moderna em que a essa existência foi submetida a duras e temíveis privações.”, in, **Lourenço**, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Gradiva, 6ª edição, Lisboa, 2009, pp.17-18.

<sup>2</sup> **Gil**, José, *Portugal, Hoje: O medo de existir*, Relógio d'água, Lisboa, 2007, p.70.

<sup>3</sup> **Gil**, José, *Portugal, Hoje: O medo de existir*, Relógio d'água, Lisboa, 2007, p.70.

<sup>4</sup> **Lourenço**, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Gradiva, 6ª edição, Lisboa, 2009, p.18-19.

características particulares que o distinguem do cinema feito fora de fronteiras.

Portanto, se algo de original existe no cinema feito em terras lusas, em relação ao que se faz no resto do Mundo, essa avaliação ultrapassa em muito a questão do cinema, para colocar a questão de Portugal. Se actualmente já não se vivem os condicionalismos da ditadura, porque predomina o tom desesperado e céptico no nosso cinema, porquê a insistência nesse tom? Porquê o constante diálogo angustiado que o cinema português faz de Portugal com a imagem de si?

Algumas respostas a estas questões podem ser dadas se seguirmos Eduardo Lourenço na análise que tem desenvolvido na procura de uma identidade nacional, que parece assombrada pelo contraste entre a grandiosidade transbordante da herança das Descobertas Marítimas e uma realidade cuja pequenez não terá sido ainda assimilada. Lourenço considera que os portugueses têm uma falta de lucidez em relação à sua cultura devido à escassez de conhecimento da sua terra. Vivendo mais a sua vida que a compreendendo. Produzindo, devido a isso, imagens positivas de nós que povoam a memória colectiva e cultural. Eduardo Lourenço extrema um pouco a sua análise afirmando que poucos países fabricaram uma imagem tão idílica de si mesmos como Portugal. No entanto o objectivo de referência dos portugueses é menos o presente concreto e mais o passado, ou então, o futuro mistificado que justifica a esperança desmedida, ou um cepticismo sem limites nos destinos da nação, gerando um sistema de dois movimentos opostos, mas simultaneamente complementares. Se por um lado criamos imagens positivas e ideais de nós sem fundo de realidade, herdadas do anterior regime, existe outro movimento que através do denegrir, da tradição pessimista lusitana, criam um sistema irrealista e crítico. A proposta de Eduardo Lourenço vai no sentido de a nação fomentar uma “auto-gnose”, que permita ver-nos tal qual somos, para que possamos viver connosco mesmos com o mínimo de naturalidade. Para que isso suceda é necessário que se aproxime a minoria cultivada nacional com a massa anónima do povo que tem ficado fora da construção e debate da imagem do seu País, para Portugal fixar o olhar que realmente se pareça consigo. O olhar mesmo dos portugueses, com a consciência adequada da vida do País em que realmente vivem e morrem.

## **II.2. As tendências do “nosso” cinema**

Será que existe um cinema que seja especificamente “nosso”? Isto é, será que, se reflectirmos um pouco sobre este assunto, vamos encontrar algumas características que nos permitem diferenciar o cinema nacional do restante cinema que se realiza no Mundo, ao ponto de afirmarmos que, “aquilo é cinema português”? Esta pergunta pode-nos remeter para uma reflexão sobre a identidade ou

natureza específica do cinema português. Possivelmente a pergunta poderá ser um pouco descabida para alguns, pois acharão que o cinema nacional está par a par com o cinema que se faz no resto do Mundo, não fazendo por isso sentido encontrar resposta para a questão. No entanto, creio que se podem identificar as duas tendências de opinião sobre o que se entende como “Cinema Português” baseando-me no estudo feito por Maria do Rosário Lupi Bello.<sup>5</sup> A primeira tendência será a opinião de alguns cineastas do frequentemente chamado cinema de “autor” que identificam uma variedade e originalidade que é predominante no cinema realizado em solo nacional que não vê sentido em encontrar uma resposta para a questão da “Portugalidade” existente no cinema nacional. Por outro lado temos uma tendência que de forma recorrente coloca a questão nas suas obras, sobre a possibilidade de uma ou mais linhas caracterizadoras do cinema português, como se essa busca da resposta à questão fosse uma condição essencial para a adequada compreensão e contextualização de cada filme em Portugal.

Aceitando para já as duas tendências avançadas como possíveis, convém reflectir sobre as questões das principais linhas evolutivas do nosso cinema dos últimos cinquenta a sessenta anos feitas por Maria Bello, pois será nesses anos que melhor se verificará a evolução e posicionamento dessas duas tendências de forma a podermos tirar algumas conclusões. Procuraremos identificar os grandes momentos históricos de viragem, assim como as eventuais permanências de alguns traços culturais que invariavelmente se demonstram como reveladores de uma fisionomia nacional, suas origens e consequências no cinema nacional. Veremos que o “caso” do cinema feito em solo nacional prende-se com o facto de ter uma tendência para fazer do cinema o “lugar” de permanente reflexão sobre o próprio País e sua cultura o que lhe confere um traço identitário marcadamente auto-reflexivo e preocupado com a imagem de si e que o País reflecte.

Para discernir sobre essa tendência e suas repercussões nos filmes produzidos, convém focar a quantidade de vezes que o cinema português aborda, problematiza e analisa a questão “Portugal”, tendo em conta mudanças Histórico-sociais e políticas que favoreceram a permanência dessa tendência, para que a possamos considerar “nossa”. Essa tendência auto-reflexiva do cinema português relaciona-se com outro fenómeno interessante que é a relação que este mantém com o seu público. Será por isso interessante inquirir, ainda que de forma breve e pouco exhaustiva e sem ter um carácter conclusivo, mas sim reflexivo, se existe ou não uma relação entre um certo modo de reflectir cinematograficamente o nosso País com uma maior ou menor adesão por parte do público a esse olhar? Para daí se poder tirar algumas conclusões, ainda que provisórias para proveito deste

---

<sup>5</sup> Bello, Maria do Rosário Lupi, *Implosão do cinema português: duas faces de uma mesma moeda*, Universidade Aberta, Lisboa, 2009, 24p. <http://handle.net/10400.2/1310>, consultado em Janeiro de 2010.

trabalho.

### II.3. A imagem idealizada de nós

O cinema realizado em Portugal nas décadas de 40 e 50 vai produzir uma cinematografia que se caracteriza por um patriotismo que tenta veicular a mensagem de um País com a felicidade assegurada. Esta cinematografia é quase sempre ausente de problematização, não muito ambiciosa, revelando-se satisfeita por pensar traduzir correctamente o quotidiano popular de uma sociedade, que nos seus hábitos e humor se assumia francamente como portuguesa. Dessa época os filmes de comédia foram os que ficaram mais famosos e até hoje conhecidos como a “Típica Comédia Portuguesa”. Nestas décadas outras temáticas foram também trabalhadas como o tema da fé, tentando demonstrar o inabalável sentimento religioso de um povo crente, o tema da exposição cultural do País, em que se fazia a difusão da nossa tradição literária através da adaptação de novelas e romances ao ecrã de cinema, assim como a valorização de figuras, temas, aspectos e obras da nossa cultura, o tema da questão de África, enquadrada numa perspectiva colonialista, servindo como forma de afirmação e configuração da imagem do nosso País. Estes são exemplos que inequivocamente caracterizam de uma forma generalizada os temas do cinema dessas duas épocas.

Os filmes das décadas de quarenta e cinquenta são exemplares de como o Estado Novo trabalhou a imagem que o povo português tinha de si, tornando-a asséptica, limpa, perfeita, mas falsa. Para efectuar isso substituiu a imagem do País por uma ficção ideológica, sociológica e cultural. Uma espécie de Disneylândia. Que reflectia uma imagem de País perfeito por fora, mas cujo interior dava mostras do contrário. Existia no cinema realizado nessa altura o desejo de configurar a “essencialidade” nacional, ou se quisermos, em estabelecer essa “essencialidade” em imagem, ao qual não se pode alienar o facto que o cinema produzido também ser o reflexo do sentimento de segurança nacional que o regime Salazarista pretendia. Mas se do ponto de vista do público se assistia a uma clara adesão em relação aos filmes em causa, tornando evidente a identificação do público com o “Portugal” retratado nos ecrãs de cinema, do ponto de vista da *intelligentsia* nacional notava-se um afastamento que olhava com sobranceria para o cinema português da altura. Não tanto por discordar da veracidade desse retrato, mas mais por desejar que Portugal não fosse aquilo, que através desse cinema projectava ser. Esse desprezo coincidia com o desprezo por uma determinada visão do País, arrastando nesse juízo, o cinema produzido na altura. <sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Sobre a questão da substituição da imagem da nação realizada pelo Estado Novo consultar; **Lourenço**, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Gradiva, 6ª edição, Lisboa, 2009, p.33.



## II.4. Outra imagem e sangue novo

No entanto uma grande mudança vai ser efectuada no cinema pela geração da década de 60. Esta geração é uma geração de resistência, tendencialmente de esquerda, ou pelo menos inconformada. Tentando acabar com os mitos idealizados do cinema das décadas anteriores, e por consequência com os mitos do regime. O cinema que se produziu nesta altura é de escassos recursos económicos mas pretende passar uma mensagem de resistência e de dúvida. Os filmes produzidos são exemplos flagrantes de obras de ruptura e inovação tentando introduzir novas linguagens cinematográficas que emergiam internacionalmente, como a estética da “*Nouvelle Vague*” francesa, no panorama cinematográfico nacional desta década. As inovações que trazem não são unicamente estéticas mas também temáticas. Uma das mais importantes de fazer notar para o interesse desta investigação é a passagem visível de uma abordagem “colectiva” que os filmes das décadas anteriores faziam, na tentativa de criar a imagem de um Portugal que fosse o reflexo de uma grande nação unida e feliz sobre a sombra dos mesmos valores, para uma abordagem pessoal, em que cada filme realizado procurava de certo modo ser “Portugal”. Construindo cada realizador, de forma “singular”, o que constituía a essência do que é ser Portugal e portugueses. Isto verifica-se não só porque cada filme procura espelhar o sentir específico do seu autor, mas também, e este é um dos aspectos mais importantes, começa a evidenciar-se a tentativa de, ao contrário do que era habitual, passar a ser o caso individual e não o comunitário o foco de interesse da intriga. Assim, das figuras do bairro onde se vive, passa-se para o drama pessoal de um ser humano que, não por acaso, mantém com o seu contexto social relações de tensão ou mesmo de conflito aberto. Todas as personagens que habitam os filmes desta década são figuras em choque com o meio em que vivem, revelando uma interioridade que denuncia uma enorme solidão, contrastando com a superficialidade das personagens dos filmes das décadas anteriores. Existe nos retratos destas personagens desamparadas e perdidas uma óbvia marca das influências neo-realistas do cinema italiano; o caso mais evidente desse tipo de sensibilidade será o filme realizado no início da década por Ernesto de Sousa, “*Dom Roberto*”, considerado por Eduardo Prado Coelho como um filme que marca uma mudança na forma de fazer cinema em Portugal.<sup>7</sup> No entanto, essa sensibilidade vai-se metamorfoseando num estado de espírito que reflecte a melancolia de uma geração desejosa de mudança, logo forte opositora da realidade contemporânea em que vivia. Esta geração pretende mostrar que o cinema do

---

<sup>7</sup> “Dom Roberto correspondeu a um acto de vontade: Ernesto de Sousa pensou que, se havia um determinado número de pessoas que, em redor dos cineclubes, lutavam pelo acesso e a divulgação de um cinema diferente, era possível, e desejável, mobilizar esse propósito no sentido de criar condições para produzir *um outro cinema português*.” in, **Coelho**, Eduardo Prado, *Vinte anos de Cinema português-1962-1982*, Biblioteca Breve, 1ª Edição, Amadora, 1983, pp.15-16. Talvez o filme de Ernesto de Sousa não seja o mais emblemático desta época, no entanto a ressalva feita por Eduardo Prado Coelho ao filme parece-me que assinala o facto de marcar o início de uma vontade que se torna real, a de querer e conseguir fazer um outro cinema em Portugal, estabelecendo novas regras de produção, estéticas, artísticas, etc. que vão iniciar a partir daí um novo paradigma.

regime não pode expressar a enorme dúvida que se abate sobre a nação, as suas sombras, a falta de esperança e mesmo a morte que se abate sobre uma geração de jovens que estava a combater em África. Esse mal-estar vai reflectir um cinema “triste”, que sintetiza um estado de espírito angustiado e um olhar crítico sobre Portugal, mas que não consegue assumir uma expressão clara e parece incapaz de identificar o rumo a seguir. A par destas iniciativas mais arrojadas mantêm-se algumas tendências temáticas anteriores como a aposta na adaptação literária, a valorização das tradições nacionais, o tema de África, e assiste-se à tentativa de produzir filmes de acção e *suspense*, principalmente de cunho policial, sem atingir qualidade suficiente para se fazer notar. No entanto, segundo Eduardo Lourenço, a imagem de Portugal criada pelo “neo-realismo”, movimento ideológico que vai influenciar de alguma forma o cinema português da década de sessenta, não a subverte mas readapta-a à sua função reestruturante e futuramente harmoniosa de um país que um dia se libertará de males e taras passageiros. Não criando uma “contra-imagem” mas sim uma “outra-imagem” da imagem que tinha sido criada pelo Estado Novo. Esta nova imagem parte dos mesmos pressupostos não lhe alterando a consciência cultural e política. Servindo até para reforçar uma série de *clichés* em relação ao “português” em geral e a Portugal. Isto porque o ponto de partida do cinema desta altura era o de uma imagem nacional dos “humilhados e ofendidos” mas que continua a ser idealizada, o que o torna pouco revolucionário.<sup>8</sup>

Já no final desta década um grupo de cineastas nacionais vai redigir um documento, “O ofício do cinema em Portugal”, dirigido à Fundação Calouste Gulbenkian com data de 9 de Dezembro de 1967, que vai ser marcante para a evolução e história do nosso cinema – mas, na “velha tradição de boa parte do pensamento português, foi desembocar numa explícita e genérica reflexão sobre Portugal.”<sup>9</sup>

## II.5. A subversão da imagem ideal

O período histórico que acompanha a Revolução dos Cravos vem trazer uma acentuada politização do cinema nacional. A produção cinematográfica da década de 70 está determinada pelo compromisso ideológico. A rua torna-se o ponto central do olhar dos realizadores. Tentando reaprender tudo como se não tivesse existido passado. Não será de estranhar que o desejo de abraçar tanta novidade resulte numa indefinida e tumultuosa época de experimentação estética por parte dos

---

<sup>8</sup> Sobre a questão da “outra-imagem” que o movimento Neo-realista português cria ao invés da “contra imagem” que julga criar consultar, **Lourenço**, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Gradiva, 6ª edição, Lisboa, 2009, p.36.

<sup>9</sup> in, **Monteiro**, Paulo Filipe, “O Fardo de uma Nação/The burden of a Nation”, in Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (orgs), *Portugal: Um retrato cinematográfico/ Portugal: A cinematographic portrait*, Lisboa, Número-Arte e Cultura, 2004.

realizadores. Nos finais dos anos 70 os efeitos da revolução começam a traçar a tendência que faz coincidir dois tipos de mal-estar: a busca pessoal de sentido parece encontrar, na instável situação colectiva do País, o terreno predilecto e determinante para se exprimir, e uma fusão temática que só poucas vezes se consegue distinguir, oscilando entre a abordagem crítica sócio-política e o registo etnográfico e sociológico, como o documentário. Nessa época vai começar a afirmar-se uma nova época do cinema nacional. A revolução de Abril vem trazer um interesse estrangeiro pelo País e pelos seus realizadores, que “recomeçaram a acreditar na ideia de Portugal”<sup>10</sup>. O cinema nesta década inventa uma tradição, um “Novo Cinema” cujas sementes tinham sido lançadas no final da década anterior no manifesto “O ofício do cinema em Portugal”. Mas no entender de Paulo Filipe Monteiro duas contradições vão complexificar essa nova “tradição”. A primeira contradição é que nos finais da década de 70 dá-se uma cisão entre alguns dos fundadores do “Novo Cinema” rejeitando a filiação estética na “escola portuguesa”. A segunda é que o próprio grupo inventor do termo, não se considera propriamente um grupo, pois não encontra características unificadoras nos seus princípios estéticos e nas práticas de trabalho que lhe permita intitular como tal. No entender desse conjunto de realizadores são, mais que um grupo, uma escola. Embora esta geração fundadora tivesse um forte espírito de grupo, nas palavras de Paulo Rocha citadas por Paulo Filipe Monteiro podemos constatar que esta geração fundadora do “Novo Cinema” revelava “uma solidão perversa desenvolvida na atmosfera humana e visual de Lisboa, velha capital do Império debruçada sobre o oceano e devorada por sonhos e frustrações inconfessáveis (...) não há censura, não há modelos, cada filme é uma aventura solitária, laboriosa obsessiva. Nesta atmosfera nascem obras inesperadas, mais líricas que dramáticas, hesitando entre os fantasmas do passado e as tentativas da arte moderna. Lisboa é o centro, desde o fim do século XIX, de um espaço de sonhos, de aventuras e de naufrágios cobrindo o mundo inteiro. Longe da Europa, rodeada de ruínas de uma memória imperial asiática, africana e sul-americana, Finisterra devorada pela arrogância da “autopiedade”, eternamente na espera de um pai ausente, o cinema português retira dessa orfandade a matéria das suas interrogações”.<sup>11</sup>

## II.6. A procura de outra imagem

Verificando-se ainda alguma tendência para a politização do cinema no início da década de 80, pode

<sup>10</sup> **Daney**, Serge, em crítica a o Bobo, de José Alvaro Morais, Liberation, Agosto de 1987, *apud*, Monteiro, Paulo Filipe, “O Fardo de uma Nação/The burden of a Nation”, in Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (orgs), *Portugal: Um retrato cinematográfico/ Portugal: A cinematographic portrait*, Lisboa, Número-Arte e Cultura, 2004.

<sup>11</sup> Catalogue de la Semaine de Cinéma Portugais, Hommage à Paulo Rocha, entrevista a J. Lemiére, Rouen, Cineluso, Dezembro de 1990, pp.45. *apud*, Monteiro, Paulo Filipe, “O Fardo de uma Nação/The burden of a Nation”, in Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (orgs), *Portugal: Um retrato cinematográfico/ Portugal: A cinematographic portrait*, Lisboa, Número-Arte e Cultura, 2004.

verificar-se uma cisão, com parte dos cineastas a apostarem em temáticas mais comerciais, realizando-se filmes de acção e entretenimento, com o óbvio desejo de uma maior e mais “leve” ficcionalização, para distrair o público da realidade nacional e cativá-lo para o cinema produzido em Portugal. Ainda assim, persiste nestes filmes a representação de uma realidade própria, com todo o peso do olhar do cinema nacional, simultaneamente crítico e amável sobre Portugal. Desta corrente cinematográfica, digamos, mais comercial, uma eminentemente mais pessoal se destaca, o chamado cinema de autor. Nesta última corrente figuram realizadores como Manoel de Oliveira, João César Monteiro ou João Botelho que vão adquirir ao longo das suas carreiras um estatuto de realizadores de culto devido à pessoalidade de estilo das suas obras. No entanto, nesta época torna-se clara uma separação de opiniões sobre o tipo de filmes que se devem realizar em Portugal, reflectindo-se isso na opinião política que afirma existir uma necessidade de se realizar filmes, “Para Bragança e não para Paris”. A cisão existente nesta década entre um cinema mais comercial e outro de autor, leva-nos a perguntar, de onde vem o sentimento que o público “normal” é privado de cinema “normal” e “comum” feito em português e em Portugal? Talvez a resposta se encontre se verificarmos que a “difícil relação com o público constitui-se (até hoje) no principal calcanhar de Aquiles do modo como está estruturado o universo do cinema português: não tanto pela entrada de dinheiro (as receitas de bilheteira num mercado reduzido como o português, nunca mais voltarão a poder cobrir os custos crescentes a partir dos anos setenta) mas pelo défice de legitimação”<sup>12</sup> E paradoxalmente o cinema português “viveu muito mais do reconhecimento no estrangeiro do que da adesão do público nacional, que, como os próprios cineastas sempre reconheceram e lamentaram, tem sido o ponto mais frágil dos seus esforços.”<sup>13</sup>

## II.7. Imagem menos real do que realmente é

Da década de 80 até à actualidade o cinema português tem apresentado uma maior e melhor variedade temática e estilística, facto ao qual não é alheio a abertura dos canais televisivos privados, criando melhores condições de produção e financiamento. Porém a característica auto-reflexiva do nosso cinema é claramente identificável. Embora exista uma sofisticação técnica e estética superior, que afastou os realizadores portugueses do retrato mais documental e “antropológico”, realizando obras mais ficcionalizadas e elaboradas, como aposta para atingir outro público-alvo. Nota-se que o

---

<sup>12</sup> in, **Monteiro**, Paulo Filipe, “Uma Margem no Centro: a arte e o poder do “novo Cinema””, in, Luís Reis Torgal (org.), *O Cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000 (e posteriormente na editora Temas e Debates, 2001)

<sup>13</sup> **Monteiro**, Paulo Filipe, “*O Fardo de uma Nação/The burden of a Nation*”, in Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (orgs), *Portugal: Um retrato cinematográfico/ Portugal: A cinematographic portrait*, Lisboa, Número-Arte e Cultura, 2004.

cinema nacional nestas duas décadas continua a ser um lugar de análise social, histórico-político e cultural do nosso País. Configurando-o como um lugar sofrido e sofrível, em luta com os seus fantasmas, históricos, sociais e político verificando-se poucas diferenças em relação à descrição que citámos de Paulo Rocha sobre a geração de realizadores do “Novo Cinema” da década de 70, que constantemente localizam o olhar numa “Finisterra devorada pela arrogância da “autopiedade”, eternamente na espera de um pai ausente, o cinema português retira dessa orfandade a matéria das suas interrogações”<sup>14</sup>.

O impulso auto-crítico, fortalecido pelo “fado” da natureza melancólica e melodramática do povo português, ou que uma elite desde Antero de Quental tem querido associar ao povo português, bem como um fenómeno pelo gosto do “negro”, com inclinação para tornar-se tendência, veio originar um número significativo de filmes, que de forma questionável são chamados de “realistas” pois a aposta que fazem num realismo tendencialmente melodramático, por vezes neurótico, dá-lhes características menos realistas do que supostamente julga ter. Nestes filmes foi frequentemente utilizado o mote da cultura (sub) urbana marginal, plena de depressão e tragédia, tendo como resultado obras de grande qualidade e outras nem tanto. Como se a única forma de falar de nós tivesse que ter uma amargura revestida de radicalidade para ser percebida de forma “inteligente”. O mesmo se verifica no caso dos realizadores que se tentam demarcar do intitulado cinema de autor, com tramas que retratam o submundo português, repletas de sexo, droga, escândalo, apostando na conquista do público e do lucro financeiro.

## **II.8. Características implosivas do cinema português**

Se tivermos em conta a análise que fizemos destas décadas do cinema português, verificamos que existe um traço semelhante que as une, reveladora da identidade comum existente em todas elas, que é a evidência de apresentar o nosso País como um “pequeno infinito”<sup>15</sup>, em que o sentido das coisas do Mundo é enclausurado. Onde? No interior das coisas mas principalmente dos corpos. Numa espécie de espelhismo auto reflexivo interminável que permanentemente se esforça para nos representar mas que constantemente falha pois, “não vemos mais longe que a ponta do nariz, quer dizer, mais longe do que as nossas fronteiras, a nossa região, a nossa cidade, a nossa família e por fim, mais longe do que os limites do nosso corpo. Não vemos mais longe do que a vida imediata,

---

<sup>14</sup> Catalogue de la Semaine de Cinéma Portugais, Hommage à Paulo Rocha, entrevista a J. Lemiére, Rouen, Cineluso, Dezembro de 1990, pp.45. *apud* Monteiro, Paulo Filipe, “O Fardo de uma Nação/The burden of a Nation”, in Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (orgs), *Portugal: Um retrato cinematográfico/ Portugal: A cinematographic portrait*, Lisboa, Número-Arte e Cultura, 2004.

<sup>15</sup> Gil, José, *Portugal, Hoje: O medo de existir*, Relógio d`água, Lisboa, 2007, p.42-52.

colados a um falso presente sem passado (as narrativas míticas dos reis e dos Descobrimentos já não alimentam o nosso presente) nem futuro (...)”<sup>16</sup>. O cinema português devido às suas características implosivas parece afirmar que o território de liberdade do português no seu País é o interior do seu próprio corpo, pois “dentro dele não sente limites. Julga-se assim existir no infinito, mas por ele vivido como ilimitado sem entraves.”<sup>17</sup> Paradoxalmente o que o liberta é também o que o aprisiona. O corpo dos portugueses é o Portugal-infinito. Mas é de notar que o Portugal-infinito que existia no cinema português da época do Estado Novo, reflexo de um paradigma que defendia a imagem de um País pequenino, humilde mas contente e orgulhoso de si é apresentado nas duas últimas décadas carregado de um pessimismo que se vem acentuando e que reflecte a mudança cultural que ocorreu entre nós nos últimos tempos. Em que a experiência da guerra colonial, e mais tarde, o papel massificante da televisão da desenraizada população urbana não serão alheias para deslocar as marcas desse “irrealismo idílico” da imagem que os portugueses tinham de si no cinema do Estado novo, para o questionar angustiado e desencantado de uma população que parece já não ter passado a que se agarrar, nem futuro risonho à vista, tornando o presente angustiante. Essas mudanças têm sido reveladas nos filmes nacionais mais recentes. No entanto a separação entre a produção cinematográfica e o público ainda se verifica e as razões actuais podem ser várias, desde as dificuldades financeiras que impossibilitam outro tipo de projectos mais ambiciosos e cativantes para o público, como a fragilidade evidenciada dos guiões nacionais, que demonstram um certo preconceito intelectual anti-narrativo dos nossos realizadores (salvo honrosas excepções) que teimosamente confundem o facto de o cinema ter um poder narrativo que lhe é próprio, com uma visão que reduz o propósito do cinema ao acto de contar histórias, demonstrando também uma tentativa de distanciar o cinema a qualquer comparação ou subordinação à ficção literária. Se esse facto tem dado origem a uma linha estética muito nossa, que tem sido reconhecido com prémios a nível internacional, é um facto que não encontra no público “comum” a mesma ressonância.

Existe no caso do cinema feito em Portugal, segundo João Mário Grilo, dois tipos de cinema, o “cinema internacional”, o que vende ilusões, e o “cinema nacional”, o que recusa a ilusão. No seu entender, uma das grandes preocupações do cinema português relaciona-se com o problema da verdade, da autenticidade. Partindo de uma vontade antiga por parte dos realizadores de recusar a ilusão construída e sedimentada pelo regime salazarista, como uma espécie de libertação que se pretende atingir. Percebe-se portanto que dialogando com uma afirmação de Bernard da Costa, em que este identifica uma tristeza profunda e “acabrunhante” nos filmes portugueses, feitos de

---

<sup>16</sup> Gil, José, *Portugal, Hoje: O medo de existir*, Relógio d'água, Lisboa, 2007, pp.47-48.

<sup>17</sup> Gil, José, *Portugal, Hoje: O medo de existir*, Relógio d'água, Lisboa, 2007, p.48.

personagens pequenos e de espaços pequenos, o realizador João Mário Grilo divirja e diga que na sua opinião as personagens dos filmes portugueses são sempre maiores que os espaços onde estão e que os sente apertados neles, como se os espaços onde vivem os aprisionassem.<sup>18</sup>

Depois do que vimos, sobre o corpo dos portugueses comportar um Portugal-infinito, a sensação de clausura identificada nas personagens dos filmes portugueses por João Mário Grilo torna-se clara. Existe um mundo inteiro dentro de cada português e que Portugal enquanto espaço não consegue libertar. O cinema português vai reflectir e construir uma imagem desse Portugal-infinito, enquanto clausura dos “Portugais” que os portugueses têm aprisionados em si. Mas se em Portugal se deixou de viver em ditadura desde algumas décadas, que tensão é essa, identificada por João Mário Grilo, que parece ser a força motriz dos filmes portugueses? Essa espécie de tensão deve-se possivelmente a esse centramento em si que o cinema nacional reflecte, fruto de um “excesso de identidade” que está presente nos portugueses, conferindo-lhes uma força implosiva que lhes traça a personalidade enquanto nação. Isso vai reflectir-se nos nossos filmes, apresentado personagens encurraladas, ou aprisionadas. E quando falamos de clausura não nos referimos só a clausura física mas também a clausura psicológica. Por isso os personagens nos filmes nacionais parecem estar prisioneiros não só em espaços ínfimos que os enclausuram, mas também dentro deles próprios.

## **II.9. Melancolia e a imagem de nós**

Para Lourenço, o nascimento de nação portuguesa enquanto estado foi do tipo traumático. A leitura popular que os portugueses fazem do seu destino colectivo exprime bem a relação histórica que temos connosco enquanto entidade nacional. O mito existente de que a criação da nação portuguesa se deve a um “acto sem História”, provindo do milagroso e do divino, esconde a fragilidade que existe na psique dos portugueses em reconhecer precisamente o contrário. O facto de sermos um povo histórico é um factor traumático da nossa nação. O Outro que constitui a psique dos portugueses sustenta-se no facto de sentirem na pele o facto de serem um povo destinado à subalternidade e não quererem encarar isso. Esta imagem idealizada de nós várias vezes foi questionada ao longo da história do País e frequentemente os exames eram realizados a partir de comparações com o resto da Europa surgindo discursos de pessimismo nacional que se tornaram também um traço do nosso País.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> In **Bello**, Maria do Rosário Lupi, Implosão do cinema português: duas faces de uma mesma moeda, Universidade Aberta, Lisboa, 2009, 24p. <http://handle.net/10400.2/1310>, consultado em Janeiro de 2010, p 20

<sup>19</sup> **Lourenço**, Eduardo, O Labirinto da Saudade, Gradiva, 6ª edição, Lisboa, 2009, pp18-31.

Devido a isso a melancolia é um sentimento permanente em Portugal. Porque a constatação de que somos um povo menor, e o confronto com os nossos traumas, faz com que a imagem que temos de nós nos pareça disforme e medonha, não correspondendo à imagem ideal que de nós temos. Por isso, variadas vezes através das disciplinas vocacionadas para a autognose, ou seja as artes, produz-se uma imagética que origina a perda da imagem ideal que os portugueses têm de si, produzindo ao invés uma imagética com potencialidade para a melancolia, pois identificam e confrontam os portugueses com a imagem que perderam. Desta forma, tomamos consciência que a imagem nacional idealizada de origem milagrosa não nos reflecte, gerando uma negação imaginária que evita a consciência da perda, o que torna os portugueses estranhos para si mesmos. Este estado de espírito melancólico que evita os desligamentos necessários após a perda dessa imagem ideal construída por nós sabe, no entanto, que ela não é real. Por isso, essa perda da imagem ideal é vivida como uma hemorragia que não se estanca e com a qual o ego dos portugueses se empobrece num sangramento de identidade contínuo, conduzindo os portugueses para um estado melancólico que leva à anulação do sujeito, empobrecimento do seu ego, e principalmente afecta a imagem que julgamos projectar para o Outro. O empobrecimento do ego melancólico nacional nas suas auto-recriminações, diminuição da auto-estima e insatisfação consigo mesmo, podem ser entendidos como uma atitude de agressão à imagem ideal de si perdida, mas a incorporação desta imagem, por meio da identificação, de certa forma preserva-a, mas também concentra toda a raiva e agressividade no objecto interiorizado e identificado com o próprio ego. Obviamente que este estado de melancolia implica sofrimento, pois recusa o horizonte, o limite e perde-se numa atitude defensiva, tornando-se o indivíduo um estranho a si mesmo. Isso conduz a uma vivência patológica de ser habitado por um Outro completamente estranho, devorador, e incontrolável, em suma algo que podemos chamar de um monstro. Pois o seu corpo está em permanente estado de introspecção e à semelhança do corpo do monstro é um corpo do avesso. A melancolia, pode dessa forma concluir-se, é um monstro nacional, pois esse fechamento dos corpos sobre si faz com que a nossa imagem seja a nossa prisão, o nosso monstro ou carrasco, fazendo da nossa imagem a imagem do monstruoso para nós. Remetendo-nos a sermos prisioneiros de nós mesmos. Essa sensação de aprisionamento que detectamos na maneira de Ser, ou direi melhor, de existir dos portugueses e que João Mário Grilo sente nos personagens do cinema português, como vimos atrás, será algo que realiza esta permanente patologia melancólica nacional, reflectindo-se depois no nosso cinema e que iremos debruçar-nos adiante com mais atenção.



## II.10. A crise do cinema de género em Portugal

Entendamos cinema de género como uma espécie de cânone ou matriz, que lhe define a forma e o conteúdo e que geralmente permite e requisita a repetição dessa forma e conteúdo. O cinema de género é simultaneamente um cinema de repetição e de criação pois os seus conteúdos podem alterar a forma da matriz. Essa possibilidade de alteração torna essa matriz infinita. À partida podemos afirmar que as duas primeiras décadas que falámos são uma altura histórica “ (...) em que faz sentido falar do cinema português como uma cinematografia de géneros” pois havia muitos filmes feitos com os mesmos moldes.<sup>20</sup> Aliás, os filmes de comédia são os únicos que parecem ter criado uma tradição em Portugal que de alguma forma se podem encaixar na definição de filme de género que demos anteriormente<sup>21</sup>. O filme de género não tem de todo tradição produtiva em solo luso. Numa declaração de Jorge Silva Melo de 1993, podemos vislumbrar algumas das razões porque o cinema de género não vinga em Portugal. “O cinema português não existe. É essa a sua singularidade, ele pára e recomeça em cada filme, como se nada tivesse sido aprendido da experiência ou da vida anterior daqueles que o fazem. Existe em vaso fechado, e dada a situação de monopólio da programação das salas, o filme em si não tem existência, é rodado montado sem saber a data da sua exibição, é financiado sem esperar receitas, é produzido sem pensar nos espectadores. Arte industrial é vivida em Portugal recalando a indústria. Um cinema antes de Walter Benjamin? Sim. É essa a razão pela qual (tirando “*Douro, Faina Fluvial*” de Oliveira, “*Os Verdes Anos*” ou “*Mudar de Vida*” de Paulo Rocha) quase todos os filmes interessantes que foram produzidos têm este lado anacrónico, à margem do tempo (...). De um certo modo, os filmes portugueses pertencem a um mundo de antes da “*Ode marítima*” de Álvaro de Campos ou de *Sentimentos de um Ocidental* de Cesário Verde, se não mesmo das *Odes Modernas* de Antero de Quental. Este recalamento da indústria e do mundo moderno, esta *Jugendstil* de antes da revolução industrial – se pode ter um certo charme ou permitir uma por assim dizer liberdade artística – está para mim ligada ao imobilismo anti-industrial de Salazar e das suas Colinas Sagradas.”<sup>22</sup>

Ao analisarmos com mais atenção o que diz Silva Melo quando afirma que o cinema português não existe, podemos aferir que é visível um aspecto paradoxal no nosso cinema, uma vez que a sua

---

<sup>20</sup> **Monteiro**, Paulo Filipe, *Autos da Alma – Os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências da Comunicação, Lisboa, 1995, p.809.

<sup>21</sup> **Monteiro**, Paulo Filipe, *Autos da Alma – Os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências da Comunicação, Lisboa, 1995, p.820.

<sup>22</sup> Apud, **Monteiro**, Paulo Filipe, *O Fardo de uma Nação*, In Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (orgs), Portugal: Um retrato cinematográfico/ Portugal: A cinematographic portrait, Lisboa, Número-Arte e Cultura, 2004.

existência mais se assemelha a uma ausência. Essa existência depara-se permanentemente com um estado de ausência. Uma ausência que é inteira e total por ter várias razões para acontecer. A não existência do cinema português de que fala Silva Melo talvez se deva à ausência de apoios, ausência de fundos que possibilitem a realização continuada e digna de filmes, ausência de meios técnicos, ausência de mercado para os filmes nacionais realizados, ausência de salas que projectem os filmes nacionais, ausência de indústria, ausência de espectadores, entre outras tantas ausências que existem no panorama do cinema Português e que por si só precisavam de um estudo mais intensivo para as identificar na sua totalidade e consequências. No entanto, este permanente estado de ausência que existe no cinema português, e com o qual sempre se debateu, é o que constitui a sua singularidade segundo Silva Melo, porque é um cinema que parece negar o próprio cinema enquanto meio de expressão e a forma como este foi historicamente sedimentando os seus meios criativos, de produção, de difusão etc. Podemos então concluir que o cinema português não é caracteristicamente perfilado para produzir cinema de género, visto que, se tivermos em conta tudo o que foi exposto atrás sobre este assunto, esse tipo de cinema conserva no seu âmago um processo de industrialização do objecto cinematográfico ao qual o cinema português é como vimos avesso. Mas neste comentário podemos aferir outras razões para a pouca produção de filmes de género em Portugal. Uma razão será as características artesanais do cinema luso apontadas por Silva Melo, parecendo negar as propriedades inerentes a uma arte que é de cariz industrial. Outra que pode ser detectada é a razão comercial, ou seja, a oferta cinematográfica em solo nacional é na sua grande maioria e há longos anos, feita pela indústria maioritária, americana ou anglo-saxónica. Desta forma o mercado nacional e as suas principais salas de cinema ficam inundadas com os filmes produzidos pela indústria maioritária. Tal facto torna desigual a competição no mercado entre o cinema de países com menor expressão industrial e de mercado, onde o cinema nacional se inclui, e o da indústria maioritária, fazendo com que muitos filmes e filmografias cheguem mesmo a não ter sala para ser exibidos em Portugal. De uma forma mais ou menos clara, o cinema maioritário detém o domínio do mercado nacional com o seu cinema, enchendo maioritariamente as salas com o que se define como cinema de género. Este tipo de cinema é importantíssimo para sustentar economicamente a indústria cinematográfica internacional, possibilitando-lhe um encaixe económico positivo. Mas no que diz respeito à sustentação económica, a difícil relação que o público mantém com o cinema feito dentro de portas constitui também um dos problemas da sua estrutura. No entanto esse problema não está tão relacionado com a entrada de dinheiro, visto que as receitas que os filmes portugueses possam fazer nas bilheteiras do reduzido mercado português não conseguirão cobrir os custos de um filme, mas mais com um défice de legitimação a nível interno.

A tudo isto que já assinalamos, e ainda tomando como ponto de partida a afirmação de Silva Melo,

um entrave à constituição de cinema de género em Portugal pode estar relacionado com o facto de, no caso do cinema português, parecer que a sua História começa no início da rodagem de cada filme, como se não existisse Passado, não permitindo a formação de uma escola que transmita às gerações futuras os conhecimentos adquiridos pela anterior. E a existir uma escola ela é uma escola de resistência, onde não há modelos, géneros mas a obrigação de os combater.<sup>23</sup> “Em Portugal, depois de 1961, temos, acima de tudo, um cinema *sui generis*, em que cada obra constitui o seu próprio género, daqui resultando, na globalidade, um cinema *sine genere*. Um cinema que só reconhece uma única e decisiva fronteira: entre cinema de autor e o que não é de autor. Dentro do cinema de autor, são aceites e até cultivadas as justaposições e misturas entre os géneros.”<sup>24</sup> Podemos também apontar como razão para a crise de filmes de género o facto de os realizadores nacionais optarem frequentemente por um cinema que demonstra uma vontade de se distinguir artisticamente da produção industrial maioritária, através da desestruturação do realismo criando situações de estranheza em relação às expectativas que os filmes produzidos por essa indústria provocam no espectador. Contrariar as expectativas do espectador perante o objecto cinematográfico tem sido algo frequentemente trabalhado e desenvolvido no cinema português pelos seus realizadores, e isso é algo completamente contrário à lógica dos filmes de género. Por isso podemos afirmar que no cinema português não existe cinema de género, o que existe é um cinema de estilo, ou seja, cada realizador pode “mudar radicalmente de filme para filme”, ou na mesma fita, e combinar diferentes géneros dentro do mesmo filme”.<sup>25</sup> Talvez este procedimento seja uma tentativa dos realizadores portugueses dominarem uma área de mercado que se distinga do cinema Maioritário, ou uma tomada consciência e constatação de que os meios económicos nacionais diferem dos que esse cinema detém, produzindo por isso obras onde as distâncias autorais sejam visíveis, visto que as económicas são óbvias. A diferença de orçamentos entre as indústrias cinematográfica maioritária e europeia, na qual se inscreve a portuguesa, é enorme. Esse factor vai ser determinante nas opções sobre os filmes que se vão fazer, quer numa quer noutra indústria. Mas a utilização do que se pode chamar “estética da oposição” por grande parte dos nossos realizadores implica a recusa dos modelos do cinema dominante, a que os espectadores estão habituados, contrariando os hábitos de recepção mais imediata, barrando o caminho à recepção pragmática e a uma ilusão criada pela verosimilhança da ficção. Pelo contrário, o cinema Português requisita dos

---

<sup>23</sup> **Monteiro**, Paulo Filipe, *Autos da Alma – Os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências da Comunicação, Lisboa, 1995, p. 806-807.

<sup>24</sup> **Monteiro**, Paulo Filipe, *Autos da Alma – Os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências da Comunicação, Lisboa, 1995, p.809.

<sup>25</sup> **Monteiro**, Paulo Filipe, *Autos da Alma – Os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências da Comunicação, Lisboa, 1995, p.809.

espectadores uma recepção que implica segundas leituras, um distanciamento para a total e completa percepção das suas estruturas narrativas, assente numa “tradição reflexiva” avessa ao prazer da experiência emocional provocada pela ilusão e imersão do espectador no filme.<sup>26</sup> Mas se o menor orçamento da indústria nacional pode ser uma justificação muito plausível para a não proliferação de filmes de género, essa teoria perde credibilidade se tivermos em conta que muitas vezes esse tipo de filmes é de baixo orçamento. Mas se verificamos que de uma forma geral o cinema de género em Portugal não tem expressão assinalável, ainda assim, podemos verificar que alguns dos filmes que foram realizados em Portugal aí se podem enquadrar. Géneros cinematográficos como a comédia, o policial e o romance, têm ainda assim sido alvo de experiências por parte dos realizadores nacionais embora de forma não sistemática ou sem uma frequência que permita dizer que somos produtores de filmes de género.

## **II.11. Género de terror – Um género perto da ausência**

Se verificarmos com alguma atenção a produção cinematográfica nacional, existe uma quase ausência intrigante no que respeita à produção do género de terror. Embora a partir dos anos 70 o fantástico se tenha começado a constituir como um género com alguma expressão em solo luso, tendo mesmo sido criado nessa década o festival Fantasporto, de cinema eminentemente fantástico, e tendo sido realizado a partir dessa altura filmes como “O Princípio da Sabedoria”, de 1977, “Os Abismos da Meia-noite”, de 1983 e “Os Emissários de Khalom”, de 1989, todos de António Macedo, “Nem Pássaro nem Peixe”, de 1978 realizado por Solveig Norlund, “O Construtor de Anjos”, de 1978, realizado por Noronha da Costa e o “Crime de Simão Bolandas”, de 1984, realizado por Jorge Brum do Canto, que são apontados por Paulo Filipe Monteiro como tendo características do cinema fantástico que por vezes os liga a uma tentativa de trabalhar o paranormal e o sobrenatural.<sup>27</sup> Não estou no entanto certo de que estes filmes se possam inserir claramente no que definimos como género de terror, género que através da imersão do espectador lhe provoca o medo. Pois dentro do género de terror existem subgéneros, originando, dentro do que se define por género, assimilações de características de géneros exteriores ao de terror. Já vimos as características *sui generis* do nosso cinema e que estes filmes em questão também parecem respeitar segundo a descrição deles efectuada por Paulo Filipe Monteiro. Como também já vimos que dentro do próprio

---

<sup>26</sup> **Monteiro**, Paulo Filipe, *Autos da Alma – Os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências da Comunicação, Lisboa, 1995.

<sup>27</sup> **Monteiro**, Paulo Filipe, *Autos da Alma – Os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências da Comunicação, Lisboa, 1995, p.814-817.

género existem subgéneros que são definidos pelo tipo de monstro que os filmes configuram. Mas os subgéneros também se definem pela ligação que fazem ao real e que veiculam ao espectador. Numa abordagem realista um filme diz-nos que o que estamos a ver aconteceu realmente. Por sua vez o fantástico diz-nos que o que nos é dado a ver se reporta a uma irreabilidade mas que poderia ter acontecido. O seu mundo é totalmente distante do real e impossível ainda que dele se alimente. No entanto estas diferenças todas que descrevemos sobre o que pode constituir os vários subgéneros de terror podem conjugar-se e complicar mais o que se define como filmes pertencentes a esse género. Isso torna difícil dizer de forma peremptória que não existem filmes de terror em Portugal. No caso destes filmes parece-me que o apelo que fazem, com a construção de realidade que apresentam, não os diferencia em muito do real, no sentido de criar uma tensão entre a sua materialidade e a imaginação, que nos provoque uma tensão e imersão no que nos é dado a ver, que nos paralise os sentidos com um medo de morte, permitindo-nos dessa forma testar os limites sociais, históricos e morais.<sup>28</sup> No entanto é notória a simpatia dos realizadores pelo género, o que torna ainda mais intrigante o facto de nenhum deles ter feito um exercício cinematográfico que declaradamente trabalhe o género e logo o medo. Porém, para além dos casos que apontámos atrás, existem casos pontuais de realizadores portugueses que de forma clara utilizam o imaginário do género em questão, como influência e inspiração nos seus filmes, o que prova que o admiram. Mas tal não significa que se possam considerar estes filmes como pertencentes ao que definimos como género de terror, entendendo que este respeita uma série de pressupostos e recorrências. Se a questão da apropriação do imaginário dos filmes do género de terror é algo que se pode constatar no cinema feito dentro de portas, porque não misturam poucas vezes no mesmo filme características de vários géneros, também o é o facto de não se identificar claramente filme algum que se possa inserir no género até a um passado bem próximo. Para ilustrar melhor a afirmação, lembro de forma breve, uma cena com muitas semelhanças à sequência do vampiro a sair da tumba do filme, “Nosferatu” do realizador F.D.Murnau, nas “Bodas de Deus”, filme de 1999 do realizador João César Monteiro, ou a admiração confessa de Pedro Costa, declaradas a Cristina Piccino ao “Il Manifesto” a 3 de Setembro de 1997, pelo filme “I Walked with a Zombie” de Jacques Tourneur, influenciando os seus filmes. Comprovando que o género de terror, tem influenciado e sido uma fonte de inspiração para o vários realizadores portugueses.

Mas se a produção de filmes que se caracterizam como filmes de terror é inexistente no passado, diferindo de países com a mesma dimensão de produção cinematográfica de Portugal, aparecem recentemente alguns exemplos indicando uma nova tendência que demonstra um interesse em realizar filmes que se podem incluir dentro do género. A curta-metragem “*I’ll see you in my*

---

<sup>28</sup> Wells, Paul, *The horror genre, from Beelzebub to Blair Witch*, Wallflower, London, 2000, p.34.

*dreams*”, de 2003, do realizador espanhol Miguel Angel Vivás, mas com produção e elenco nacional, o filme “*Floripes*”, de 2005, de Miguel Gonçalves Mendes e “*Coisa Ruim*”, de Tiago Guedes e Frederico Serra, de 2006, são exemplos de filmes que já se podem classificar como pertencentes ao género feitos nestes últimos anos. Uma questão ganha então relevo. Porquê só agora o interesse em trabalhar este género de forma declarada? Esta quase ausência na história do cinema português poderá ter variadas razões, sendo que uma delas já foi por nós identificada. Não existe em Portugal predisposição para trabalhar o cinema de género. O preconceito de que o género em questão possa ser uma forma cinematográfica menor parece estar posto de parte pois a história do cinema demonstra o contrário. Só a título de exemplo podemos referir “*Nosferatu*” de Murnau, “*Psycho*” de Hitchcock, “*Shining*” de Kubrick, como obras que se inserem no género e que são relevantes na história do cinema. Como vimos os filmes deste género particular centram-se bastante na figura do monstro que o filme configura. Para além disso, a repetição, tão utilizada no filme de terror de modo a permitir uma rápida imersão do espectador no que está a ver, é algo que não acontece no nosso cinema pois cada autor cria o seu próprio programa, contrariando e negando mesmo a ideia de repetição. O filme de terror pretende sempre provocar uma dinâmica de exteriorização através da figura do monstro, ligando-nos ao Outro e não ao ego. Por norma o corpo do monstro tem a capacidade de exteriorização e exposição, revelando o que se esconde no interior das coisas e dos corpos. O movimento dinâmico que um filme de terror nos dá a ver é o de provocar nos corpos uma exteriorização do interior. Esse movimento verifica-se tanto no monstro da película, como no espectador que por norma se assusta, exteriorizando o medo através de gestos, realizando um processo de catarse que implica uma purga/exteriorização de emoções que têm que ser purificadas. Essas características são totalmente adversas às que se verificam no nosso cinema, que, devido às características que já identificámos, procura precisamente uma dinâmica de interiorização, ou seja, procura interiorizar a interioridade das coisas do Mundo, como se nos investisse a nossa alma de outra alma. Uma espécie de potenciação da nossa alma/interior com outra alma, com a qual a nossa se identifique e que interiorize melhor o Outro que nos constitui.

O caminho traçado é completamente inverso ao caminho que se faz com os filmes que utilizam a figura do monstro. Como se Alma fosse a palavra programa de todo o cinema português.<sup>29</sup> Os filmes portugueses remetem para uma interioridade declaradamente psicanalítica, espiritual e implosiva. A busca do Outro que nos retribui a nossa imagem não se efectua através da catarse, da purga do mal e das emoções que existem em nós, como acontece com a utilização do monstro nos filmes de terror. Nos filmes nacionais o caminho percorrido é precisamente oposto. O Outro somos

---

<sup>29</sup> in, **Monteiro**, Paulo Filipe, *Autos da Alma – Os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências da Comunicação, Lisboa, 1995. p 995

nós, a purga é feita interiormente e talvez ela nunca saia de dentro de nós, podendo transformar-se, devido a essa impossibilidade de purga, numa espécie de bÍlis negra que nos traz algum mal-estar. O que por si só já nos remete para um sentimento melancÓlico que acompanha o sentir portuguÊs e que vamos expor mais adiante. O filme de terror é uma experiÊncia estÉtica e o espectador que a ele assiste estÁ consciente disso. É essa consciÊncia que lhe permite a catarse. No caso do cinema nacional as experiÊncias vividas, embora estÉticas, não permitem a catarse, essa experiÊncia é psicolÓgica e interior. Fazendo justiça à ideia que ilustrava o pavor do Homem em relação ao corpo do monstro, esse corpo era desprovido de alma por ser um corpo do avesso: o interior é para ser pensado e não visto. A reflexão ou duplicação da realidade permitida ao espectador é feita através da afectação do seu estado de espírito e não da afectação do seu corpo. Essa afectação física é a reacção que temos quando somos pequenos e que nos faz sair da sala de cinema, depois de ver um *western*, ainda imersos no que acabamos de ver, com os dedos das mãos a fingir pistolas e a disparar contra os amigos que foram ver o filme connosco.

O fechamento sobre si que o cinema portuguÊs revela pode constituir-se um problema na necessidade que existe em encontrar-se zonas de duplicação, sendo o cinema um espaço privilegiado para que isso aconteça. Como a identidade ultrapassa as possibilidades da razão, o Homem não pode pensar a sua Humanidade em si, ficando esse trabalho de reflexão entregue aos duplos, para que a sua Humanidade possa ser pensada. Por isso, cada cultura desenvolve os seus monstros e duplos e cada um deles só pode nascer, crescer e gerar descendência se a cultura que o acolhe o alimentar e sustentar, sendo que o seu alimento e sustento é o medo. Então se, como vimos, a necessidade do monstro é algo fundamental para o Homem constituir a imagem que tem de si, que monstros produziu o cinema portuguÊs? Ou será que os chegou mesmo a produzir?

O cinema portuguÊs caracteriza-se pelo facto de fazer do cinema um lugar de permanente reflexão sobre Portugal, sobre os portugueses e sua cultura, o que lhe confere um traço de constituição de identidade e auto-reflexivo, preocupado portanto com a imagem que reflecte de Portugal e dos portugueses. Se, como vimos, não utilizou a figura do monstro como o costuma fazer o género de terror, como se efectivou o trabalhar do medo no cinema nacional? Visto que todas as formas de expressão têm por norma a capacidade ou mesmo necessidade em lidar com o sentimento de medo, o cinema nacional não será uma excepção. Será que o que se pode configurar como a figura do monstro no cinema nacional tem características que se destacam e diferenciam dos do género de terror, mas que de forma diversa atingem o mesmo fim? Será que os realizadores portugueses encontraram outra maneira de realizar esse confronto, trabalhando o medo social e psicolÓgico nacional, escapando às normas convencionadas pela história do género, estabelecendo outros pontos de ligação para abordar os medos dos portugueses? Ou poderão os medos e os monstros nacionais

ter uma configuração que não lhes permite uma aparição semelhante à do cinema de terror estrangeiro?



## Capítulo III – Configurar o monstro Português – Nevoeiro e Melancolia

### III.1. Melancolia como monstro nacional

Como vimos atrás o género de terror como nenhum outro apurou o mecanismo para provocar o medo, devido ao aprisionamento do olhar do espectador e da sua imersão no que vê graças ao seu dispositivo técnico, causando naquele que assiste uma metamorfose que lhe suprime a humanidade, criando nele uma espécie desconhecida, constituída de carne e feixes de luz. Desta forma permitenos experimentar o nosso Mundo como se estivéssemos fora do nosso corpo. Como uma experiência de “encarnação”; embora seja uma experiência feita pelo nosso corpo, é como se ele não nos pertencesse, fosse outro, que não reconhecemos como nosso, um corpo estranho. E a percepção desse corpo estranho cria, tal como o cinema, “uma desregulação perceptual, pois ambos têm um poder alucinatório que nos faz experimentar o nosso Mundo como se estivéssemos no exterior do nosso corpo”.<sup>1</sup> Pensemos então no caso do cinema português.

Se excluirmos as duas primeiras décadas que analisámos neste trabalho, em que verificámos que existia a criação de uma imagem ideal dos portugueses que transparecia nos filmes e que escapava ao real existente, vamos verificar que o cinema português tem-se baseado desde então, e de uma forma geral, na crença de que o cinema é uma marca da realidade e do seu prolongamento com o seu próprio sentido e expressão, tendo por isso a capacidade de restituir fielmente a evolução das coisas do Mundo. Porque no caso do cinema português a sua realidade fílmica tenta aparentar-se ontologicamente com a realidade existente. Portanto, é um facto que existe geralmente uma relação existencial entre o cinema português e a realidade por ele veiculada. Se é óbvio que quer seja um documentário ou uma ficção, o cinema é sempre a construção de uma organização a partir de uma imitação da realidade ou de fragmentos dela, mais ou menos verista, mais ou menos inscrita nos espaços e nos personagens, existe geralmente algo que distingue os dois tipos de cinema. Mas, quer sejam filmes de ficção ou documentais, grande parte dos nossos filmes pretende atingir o real, tentando ambos inscrever no filme uma reprodução que dê continuidade entre o filme e o real. No entanto a diferença entre eles é que no caso da ficção esse decalque é representado e no caso do documentário esse real é re-apresentado. Estas categorias porém não são estanques, podendo mesclar-se.<sup>2</sup> Podemos então concluir que embora o ponto de partida de grande parte dos filmes portugueses seja o real a sua finalidade nem sempre se esgota no ponto de partida.

---

<sup>1</sup> **Monteiro**, Paulo Filipe, *Autos da Alma – Os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências da Comunicação, Lisboa, 1995. pp 455 – 463.

<sup>2</sup> **Monteiro**, Paulo Filipe, *Autos da Alma – Os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências da Comunicação, Lisboa, 1995. pp 821 – 826.

Depois do que vimos, como poderá então ter sido trabalhado o medo no caso do cinema português se ele geralmente parte do realismo ontológico, que se caracteriza pela simplicidade da montagem, coerência das imagens utilizadas, recusa de artifícios formais, eliminando a maioria das vezes o efeito de *pathos*, em que o plano se limita a mostrar a condição neutral do ponto de vista, para nos colocar perante uma verdadeira marca de realidade, que é tão distante da caracterização que fizemos acerca do género de terror que por norma trabalha o medo? Para percebermos como isso pode acontecer atentemos num exemplo dado por Inês Gil sobre o filme de Alain Resnais “Noite e Nevoeiro”, que se rege por os mesmo tipos de paradigmas criativos e estéticos que o cinema português, verificando-se que essas marcas de realismo podem torna-se uma marca preponderante de expor um pesadelo real que se exprime também na película cinematográfica, contando a “inumanidade” do Homem. Uma das coisas que o filme de Resnais faz é provar que é possível representar o não-representável, o indizível, o monstruoso, através do sentido próprio que a realidade contém. Isso acontece porque segundo a autora, este filme “olha o espectador” e por isso é um filme anti-voyeurístico, porque as imagens tocam o espectador nas profundezas da sua intimidade. Tocam a sua alma que tem por condição ser prisioneira do seu corpo. Portanto um filme, ou melhor um cinema, com estas características não será tanto o medo evidente no mundo exterior que é trabalhado, mas mais o medo que a interioridade das coisas do Mundo guardam. Fazendo uma espécie de relatos enegrecidos por sombras dos estados de alma das coisas do mundo, ou seja, da sua interioridade. Sendo desta forma que a interioridade guarda o medo, que o temor se liga ao exterior. Esse trabalho que é efectuado na interioridade do espectador é apenas uma questão de percepções, emoções e sensações que as imagens possibilitam, bem como percepção da sua organização. Fazendo nascer fantasmas, lembranças que exprimem uma realidade que comunica uma verdade interior a maior parte do tempo disfarçada. Se o medo se caracteriza pelo conhecimento do seu objecto que o exterioriza, isto é, um monstro físico (Drácula, Frankenstein ou outro), no caso do nosso cinema o que é trabalhado é um pouco distinto do sentimento de medo, embora partilhe com ele semelhanças. Esse sentimento é o terror.

O terror implica ignorância visual do objecto que cria o medo. A ameaça é latente em tudo o que nos rodeia. Direi mesmo que torna a ameaça metafísica, não deixando espaço para a mínima mobilidade. Se a condição prévia para toda a liberdade é a faculdade de nos podermos mover, ela não pode existir se não houver espaço seguro para isso acontecer.<sup>3</sup>

Desde os primórdios que filmes que definiram o género de terror, como “Nosferatu” ou “Fausto” de

---

<sup>3</sup> Para se perceber como o terror permanece num estado de invisibilidade que congela e petrifica os movimentos e a liberdade, e a sua relevância na psique do povo português, é incontornável a leitura do livro de José Gil, *Portugal, Hoje: O medo de existir*, Relógio d'água, Lisboa, 2007.

Murnau, têm uma sensibilidade expressionista que o género vai assumir. Mas “a construção expressionista é já uma grande elaboração atmosférica, que não passa necessariamente pela deformação dos cenários ou pela utilização de um vocabulário intensificadamente gráfico, mas por qualquer coisa de muito mais amplo, uma estranheza que impregna a atmosfera e as personagens.”<sup>4</sup> A essa estranheza inquietante que impregna as personagens de uma capacidade de dar corpo ao incorpóreo, a “uma construção imagética da metafísica” que “atravessa os corpos para os marcar pela sua passagem, mas que é da ordem do imaterial”<sup>5</sup> podemos chamar atmosfera. A atmosfera pode ser construída e utilizada tanto num filme fundador do género como “Nosferatu” como num filme tão distante deste em termos formais como “Noite e Nevoeiro” sendo a sua importância para este caso a condução do espectador de cinema ao sentimento do medo.

### III.2. Cinema e atmosfera

Utilizando o livro de Inês Gil, “A Atmosfera no cinema – O caso de *A Sombra do Caçador* de Charles Laughton. Entre o Onirismo e o Realismo”, como guia para as definições de atmosfera e suas implicações no cinema, podemos dizer que a noção de atmosfera está associada a uma visão romântica do espaço, como se este carregasse um peso através do prolongamento da alma das coisas do Mundo, pondo em causa a relação do Homem com esse Mundo. Uma atmosfera num filme é quase um estado de alma, ela está relacionada com as macro-percepções, que podem ser criadas ou controladas através da luz, cenário ou relação entre o corpo dos actores. A este tipo de atmosfera, podemos chamar atmosfera concreta. Por sua vez a atmosfera abstracta define-se por ser invisível mas percebida pelo espectador. Devido a estas características que apontamos, a vivência da atmosfera é diferente de pessoa para pessoa, o que torna a sua natureza subjectiva. De forma breve podemos dizer que a atmosfera geral de um filme é a “impressão” que se mede através das forças afectivas e estéticas que o espectador retém no fim do filme. Por isso a experiência da atmosfera reside na memória pessoal do espectador, sendo subjectiva e ambígua. O princípio fundamental para a análise da atmosfera fílmica é: a representação visual, que corresponde à atmosfera visual de um filme; os elementos sonoros, que correspondem à sua atmosfera sonora, o espaço dramático da representação, que corresponde à sua atmosfera dramática; e o espaço plástico que corresponde à sua atmosfera plástica. A atmosfera tem uma natureza fugidia e obriga a respeitar a sua flexibilidade

---

<sup>4</sup> Grilo, João Mário, *As Lições do Cinema. Manual de Filmologia*, Edições Colibri /Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007. p115.

<sup>5</sup> Grilo, João Mário, *As Lições do Cinema. Manual de Filmologia*, Edições Colibri /Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007. p116.

no método de a classificar quer na diversidade quer na relatividade. Segundo Inês Gil, a atmosfera tem sete propriedades principais que a definem na sua diversidade e relatividade.<sup>6</sup> A atmosfera é sempre um meio envolvente e por isso múltiplo. Tem densidades diferentes que podem alterar a sua consistência, podendo ir da rarefacção até à maior das densidades. Tem viscosidade, por isso contamina. Essa capacidade de contaminação que tem a viscosidade de uma atmosfera verifica-se quando o espectador de cinema fica afectado com o que vê. A atmosfera é dinâmica, mudando muito rapidamente, estando por isso dependente das contracções ou relaxamento das tensões. É muda pois vai para além do dizível, é um inconsciente não verbalizado, apresentando o conhecimento e o reconhecimento do não-dito, mas sentido, exprimindo por isso o aparentemente inexprimível que de outra forma seria impossível. É sempre exterior mesmo quando a sua origem é interior. E finalmente, é imanente porque o espaço interior é projectado para o espaço exterior, sugerindo sempre qualquer coisa mas que nunca é a coisa em si, aproximando-se de um ponto em particular mas nunca o atingindo, pois está em constante devir, a transformar-se e a deslocar-se. Outras das características menos importantes também são também a intensidade e o volume. Devido a estas variáveis a noção de atmosfera é algo difícil de definir claramente, mas convém tentar clarificar qual a sua função no contexto cinematográfico. A atmosfera levanta uma problemática que se prende com a problemática da relação entre percepção e consciência. Ela é a consciencialização de um espaço que lhe proporciona qualidades específicas. Pode dizer-se que quanto à sua natureza existem dois tipos de atmosfera. Uma tangível e a outra abstracta. A primeira materializa-se e está relacionada com o real, enquanto a segunda é invisível e irreal. No caso do segundo tipo de atmosfera torna-se mais difícil de descrever, mas na sua presença ela torna-se para nós inconfundível.

Podemos dizer que qualquer filme, ao definir uma perspectiva ou ponto de vista, tem uma atmosfera, estabelecendo o “tom” da representação que a caracteriza, conferindo-lhe propriedades, qualidades e intensidades. De forma mais directa pode-se estabelecer esse ponto de vista, ou se quisermos, dar uma determinada visibilidade, através da direcção de actores, do trabalho de luz e som, ou mais subtilmente, utilizando o fora de campo, a profundidade de campo ou o jogo com o enquadramento/desenquadramento escolhido. Geralmente a atmosfera cinematográfica contém aquela que é intrínseca ao filme e a que se estabelece entre o espectador e a representação projectada. A atmosfera pode ser o elemento de ligação entre a origem física do dispositivo cinematográfico com o psicológico do espectador que assiste ao filme. O espectador de cinema percebe a atmosfera de um filme, onde uma cena, segundo critérios pessoais, se irá projectar no ecrã

---

<sup>6</sup> Gil, Inês, *A Atmosfera no cinema – O caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton. Entre o Onirismo e o realismo*, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, Fundação Calouste Gulbenkian para a Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2005, Pp 26-32.

durante a sessão. Por isso pode afirmar-se que a atmosfera no cinema se divide em duas categorias principais: atmosfera espectacular e atmosfera fílmica. A atmosfera espectacular existe entre o espectador e o filme a partir da crença ou reconhecimento do que é representado na tela, pondo em causa os processos de identificação, distanciamento ou outros. Por sua vez a atmosfera fílmica está relacionada com os elementos visuais e sonoros e pela relação entre eles. Ao fim ao cabo a atmosfera fílmica é uma condição primária do cinema pois consiste na relação que existe entre as imagens projectadas e o espectador, entre corpo e imagem, enquanto a atmosfera espectacular é subjectiva pois o mesmo filme que nos faz encolher de medo, a outros pode fazer rir por o acharem ridículo.

### III.3. Cinema, atmosfera e o cinema de terror

Vista esta breve caracterização do que se pode definir por atmosfera, podemos pensar que, se existe cinema português que tenha trabalhado o medo em Portugal, será talvez um cinema que vive grandemente da utilização da atmosfera para actuar na psique do espectador e reger as suas relações com o seu meio físico e afectivo, gerando um tipo de disposição de espírito ou alma imanente das coisas do Mundo que o rodeia, a partir da sua subjectividade, projectando no seu espaço uma expressão do indizível e do incomunicável, ou se quisermos do monstruoso. A um filme que tenha estas características podemos chamar *filme atmosfera*. Um filme atmosfera pode definir-se como um filme em que esta tem um papel preponderante na construção narrativa e estética. Para explicarmos melhor o que é um filme atmosfera podemos utilizar o exemplo que Inês Gil dá sobre o facto de o filme “Lírio Quebrado” de Griffith ser o primeiro filme a apresentar a atmosfera como protagonista do filme, a miséria humana, e o paralelo que encontra entre esse filme e “Ossos” de Pedro Costa. Segundo a autora, em ambos os filmes encontramos o mesmo contexto de pobreza, que confere um clima pesado, de desespero mudo em que uma “atmosfera mortífera de perdição individual” trespassa os dois filmes. “Embora o filme de Griffith seja um grande melodrama, ao contrário de “Ossos” que tenta ser o mais objectivo possível, a atmosfera que os filmes exprimem é muito similar: filmes sombrios, cujas personagens, não têm esperança de fugir ao seu destino, que mergulham o espectador num universo claustrofóbico. Ninguém escapa.”<sup>7</sup> Este tom ameaçador com que Inês Gil termina a sua ideia poderia ser retirada de uma *punchline* de um filme de terror, embora os filmes em questão não se possam encaixar na definição que demos sobre esse género, eles podem ser outro caminho para trabalhar o medo no cinema. No entanto o tom ameaçador é

---

<sup>7</sup> Gil, Inês, *A Atmosfera no cinema – O caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton. Entre o Onirismo e o realismo*, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, Fundação Calouste Gulbenkian para a Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2005, p40

justificado se tivermos em conta tudo o que se já se disse sobre as características da atmosfera e de como esta contamina o espaço e o espectador com a sua aura, tornando a sua vivência uma experiência corporal intensa semelhante à que vive um espectador num filme de terror.

### **III.4. Atmosfera e consciencialização do corpo**

Como sublinha José Gil, “ A consciência do corpo é atmosférica, é até o ponto de partida da formação da atmosfera: porque é ela que abre a consciência ao corpo, deixando que este se abra aos outros corpos. Toda a consciência é consciência de corpo; mas toda a consciência é também a elisão da consciência do corpo; (...) a atmosfera liberta forças inconscientes colocadas no fundo dos corpos que têm a sua maneira própria de dizer o sentido (sem recurso a representações). E uma vez que estas forças moldam o espaço do corpo como espaço atmosférico e por essa via, os objectos no espaço objectivo, o inconsciente de que se trata aqui é um inconsciente do corpo que confere inconsciente às coisas.”<sup>8</sup> Significa isto que a experiência da atmosfera que fazemos com o nosso corpo durante um filme como “Ossos” implica também a duplicação do nosso corpo no Outro da representação pois a atmosfera toma posse de todo o espaço, não deixando ninguém escapar-lhe. Esta incorporação do corpo das personagens que a atmosfera permite ao espectador vai criar um espaço atmosférico que confere inconsciente às coisas. Daí essa espécie de mergulho claustrofóbico que João Mário Grilo identificou nas personagens portuguesas, parecendo-lhe prisioneiras em espaços demasiado exíguos para lhes conter os gestos, sendo esses espaços por vezes os seus próprios corpos. Por isso pode dizer-se que estas vão, através da atmosfera que libertam, contaminar o corpo dos espectadores de sentimentos seus como se o corpo das personagens tivesse uma capacidade que “liberta uma melancolia interior que mistura a felicidade, a tristeza e o aborrecimento. Estes sentimentos nunca são traduzidos por impulsos afectivos. É como se o mundo fosse percebido objectivamente (...) o que não permite a expressão ir além do naturalismo (...) As forças de afectos parecem concentradas num só ponto no corpo das personagens sem poder exceder o seu contorno. Parecem chamadas pela força de atracção do corpo, e reencontram-se assim numa posição de retenção, sem poderem libertar-se e exprimir-se de maneira manifesta.”<sup>9</sup> Esta reflexão de Inês Gil é feita sobre o filme “Gertrude” de Dreyer, mas no entanto acho que pode ilustrar como pode funcionar esse fechamento interior das personagens dos filmes portugueses no espaço de representação do ecrã e das forças atmosféricas que nelas estão contidas e podem ser libertas.

---

<sup>8</sup> Gil, José, *Movimento Total, o corpo e a dança*, Relógio d'água, Lisboa, 2001, pp147-148.

<sup>9</sup> Gil, Inês, *A Atmosfera no cinema – O caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton. Entre o Onirismo e o realismo*, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, Fundação Calouste Gulbenkian para a Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2005, p.107

Personagens que parecem encerrar nelas uma série de sentimentos intraduzíveis por palavras, como se tivessem algo para dizer mas que só a contenção dos seus gestos conseguisse traduzir, como se tivessem os seus corpos e gestos envoltos por um nevoeiro que lhes define os contornos e paralisa os movimentos, por pouco os deixar viver para além deles. Desta forma traça-se a estrutura de uma tipificação corporal que habita com frequência o cinema nacional. Podemos dizer que essa tipificação se enquadra no que se pode chamar de corpo melancólico: um corpo introspectivo, configurando uma subjectividade partilhada entre espectador e personagem, descrevendo nesse corpo o seu estado de alma e reflexão sobre si e que através da atmosfera toma também posse do nosso corpo.

### **III.5. Melancolia é o Outro**

A melancolia é como uma “paixão da alma”, é como um objecto de cuidado de si. A melancolia é a meditação do sujeito sobre si. Por isso pode dizer-se que ela parte sempre do sujeito e por sua vez a noção que este tem de si parte sempre do seu corpo, funda-se no corpo. Não é de estranhar portanto que se associe a melancolia a uma determinada postura corporal. Do ponto de vista da figuração, a melancolia aparece como um estado de espírito que invade o sujeito e que se manifesta por uma atitude corporal de abandono, vazio do olhar, passividade do corpo, sentado ou deitado mas impreterivelmente com a cabeça apoiada na mão. É a retórica do melancólico feito corpo. Desta forma a figura do sujeito representado insinua uma ligação ao Outro. Isso deve-se à sugestão que a representação da figura melancólico encerra como uma permanente meditação do sujeito sobre si, desenvolvendo a topologia do sujeito através da noção de interioridade (alma). Definindo-se ao longo da história a genealogia desse espaço através dessa noção de interioridade. O lugar dessa interioridade é portanto o corpo e podemos afirmar que ela é existencial, física, corporal mesmo e não ontológica, pensada ou sentida. A busca de si do melancólico é infinita. Porque no seu interior nunca é a si que ele encontra, são sempre outros, o que impossibilita a identificação e faz prosseguir a busca. Tornando-se a sua interioridade o seu labirinto e o seu nevoeiro perdendo as referências espaciais e podendo deparar-se com os seus outros Eus, que mais não são que Minotauro no infindável labirinto do seu interior.

### III.6. Melancolia e corpo

Ao longo da História da Arte é recorrente a representação do corpo melancólico. Nas pinturas de Durer, Cranach ou Goya, a representação desse corpo foi feita, e até aos dias de hoje perduram como ícones que definem a sua retórica. “O mais evidente de entre os possíveis traços que possam formar uma retórica do corpo melancólico seria o que se apresenta na imagem emblemática do quadro *Melancolia I* de Durer, onde vemos uma “mulher anjo” com a cabeça apoiada na mão e com o olhar perdido.”<sup>10</sup> É a partir desta triangulação entre a cabeça a mão e o cotovelo que a postura corporal da melancolia se tem por norma definido ao longo dos tempos. Sugerindo sempre um sujeito que medita sobre si, como uma paixão da alma.



Fig. III.1. “Melancolia” de Albrecht Durer, 1514

Assim “a melancolia se define (...) na influência do corpo sobre a alma, dos humores corporais sobre o pensamento enredado no signo da tristeza”.<sup>11</sup> Por isso o nosso olhar adivinha uma acção interior contínua que habita o corpo melancólico, marcando-lhe a expressividade. Essa

<sup>10</sup> Erdtmann, Leticia Liesenfeld, *O corpo melancólico – uma arquitectura da suspensão*, in, <http://melancolia.eusou.com/TEXTOSHTM/leticia.html>, Março 2010

<sup>11</sup> Erdtmann, Leticia Liesenfeld, *O corpo melancólico- uma arquitectura da suspensão*, in, <http://melancolia.eusou.com/TEXTOSHTM/leticia.html>, Março 2010



expressividade do corpo é percebida por nós porque a “ (...) tristeza do melancólico reverbera do corpo, o comando do seu estado intelectual depende do seu baço e de seu fígado muito mais do que qualquer outro órgão mais próximo do espírito”.<sup>12</sup> Essa ligação entre o lado físico e psicológico do corpo é algo bastante manifesto no que se define e identifica como o corpo habitado pelo sentimento melancólico, e é em parte o que lhe dá a força expressiva. A comunicação entre esses corpos e quem os olha é geralmente feita através da atmosfera que libertam e é essa característica de terem uma capacidade contaminante de subjectividade no espectador que faz desse corpo um importante elemento de reflexão sobre o seu papel de criadores de medo.

Essa força expressiva, diria mesmo atmosférica, distinta do corpo da melancolia vislumbra-se quando confrontado com o corpo do preguiçoso. Ambos apresentam algumas semelhanças, sendo a mais importante o facto de serem corpos em repouso. Mas o repouso no caso do corpo preguiçoso transmite-nos um abandono do corpo, enquanto no corpo melancólico esse repouso é-nos comunicado como se estivesse habitado por uma acção interna que lhe confere uma vitalidade suspensa. O corpo melancólico encontra-se frequentemente sentado ou recostado com tendência para a verticalidade ao invés da horizontalidade. O abandono do corpo do preguiçoso parece descansar no olhar do melancólico, mas ainda assim, esse abandono do olhar melancólico é uma entrega “ao devaneio e à profusão de pensamentos e sentimentos, o que volta a ser um abandono activo ainda que interior”<sup>13</sup> Este corpo assume uma postura que sugere a suspensão por exprimir uma acção interna continua que o habita e lhe confere expressão. “O corpo do melancólico procura por norma pontos de apoio que o mantenham num certo estado de equilíbrio”.<sup>14</sup> Esse equilíbrio sugerindo uma suspensão, que o corpo melancólico procura, é uma necessidade psico-física servindo para nele acolher uma acção interna de intenso movimento reflexivo.

No corpo melancólico a sua acção interna é mais intensa que a externa. É essa característica que nos faz sugerir que existe no cinema nacional uma configuração do corpo semelhante ao corpo do melancólico, que o liga ao corpo das personagens dos filmes nacionais, pois mesmo na total imobilidade, silêncio e ausência que o corpo e olhar delas demonstram, sentimos que esse corpo nos comunica uma acção. E essa acção é a reflexão. O corpo, ao ser habitado por esta acção reflexiva, ganha uma presença que torna visível o invisível. E os sentimentos das personagens como inquietação, tristeza, vazio, medo e angústia ganham no seu corpo expressão exterior.

---

<sup>12</sup> **Erdtmann,** Letícia Liesenfeld, *O corpo melancólico- uma arquitectura da suspensão*, in, <http://melancolia.eusou.com/TEXTOSHTM/leticia.html>, Março 2010

<sup>13</sup> **Erdtmann,** Letícia Liesenfeld, *O corpo melancólico – uma arquitectura da suspensão*, in, <http://melancolia.eusou.com/TEXTOSHTM/leticia.html>, Março 2010.

<sup>14</sup> **Erdtmann,** Letícia Liesenfeld, *O corpo melancólico – uma arquitectura da suspensão*, in, <http://melancolia.eusou.com/TEXTOSHTM/leticia.html>, Março 2010.

### III.7. O olhar melancólico e o olhar do avesso

Mas se o corpo melancólico está investido de uma energia que se torna exterior, a percepção dessa energia só é permitida através do olhar. Não só o do espectador mas também o olhar possuído pela melancolia.

Isto porque o olhar melancólico “reflecte quase sempre uma ausência e uma distância, características igualmente recorrentes da melancolia”.<sup>15</sup> No entanto, no caso do olhar do melancólico não é ele que preenche o espaço à sua frente, mas é sim, o seu olhar ausente que habita o seu próprio corpo, deixando-nos entrar por ele adentro, olhando nós o que o habita. O olhar do melancólico é um olhar que permite ao nosso olhar, olhar o seu olhar. À semelhança do corpo do monstro também o olhar melancólico é um *o avesso do lado certo*, da ordem, da regra. Pois é um olhar que deixa ver o interior.

Por isso essa capacidade que a melancolia tem de permitir olhar o interior faz com que ela não seja uma substância, mas a experiência do vazio sentido, cujo horror produz a necessidade de procurar saídas (...) A inércia, a acedia como inacção, típicas da concepção tradicional da melancolia, dão lugar à acção como conclusão da experiência do abismo.”<sup>16</sup> Talvez pelo facto de a melancolia ser sempre um equilíbrio entre o abismo e a fuga a ele, a liberdade e a clausura, imagem interior e exterior, e se atentarmos verificamos que são temas muito presentes e auscultados no cinema português. Pode dizer-se que o corpo melancólico e as suas representações no cinema português são como um reverso de uma imagem exterior dos portugueses, visto que a melancolia é um estado de alma, imagem ideal da interioridade do corpo. No entanto é frequente que o olhar reflexivo que a melancolia permite seja feito de negras sombras, gerando o maior medo que Portugal tem, a imagem de si. O medo que a imagem ideal não corresponda à que a nação quer reflectir. Uma nação com um mundo dentro mas que não o consegue digerir. Sendo neste limbo de fantasmas e de suspensão que a melancolia do nosso País ganha forma nos corpos do nosso cinema, que com um olhar do avesso nos permite viver a nossa suspensão no abismo, os nossos medos e os medos da nossa nação. Fazendo da melancolia o monstro do nosso cinema.

---

<sup>15</sup> Erdtmann, Leticia Liesenfeld, *O corpo melancólico – uma arquitectura da suspensão*, in, <http://melancolia.eusou.com/TEXTOSHTM/leticia.html>, Março 2010.

<sup>16</sup> Erdtmann, Leticia Liesenfeld, *O corpo melancólico – uma arquitectura da suspensão*, in, <http://melancolia.eusou.com/TEXTOSHTM/leticia.html>, Março 2010.

### III.8. Cinema e melancolia

A arte liga-se à melancolia porque ela resulta de uma alteridade e duma consciência de alteridade que sempre acompanhou a arte e os artistas. E se existe alguma ligação entre o cinema e a melancolia deve-se ao facto de serem ambas produtoras de imagens. Porque existe uma orientação através do real, que nos prende à matéria, muitos pretendem e provam que o cinema nos liga ao real, mas inversamente o cinema é também a arte da fantasia, dos simulacros, que nos distancia da matéria. Tal como o cinema, também a melancolia é uma forte produtora de imagens, fantasias e simulacros. É essa relação dual que efectua a ligação que existe entre o cinema e a ideia de melancolia. A forma de percepção no cinema é feita, não só através de imagens em movimento, mas também da utilização de meios como o som e o texto.

Será possível pensar na representação da melancolia no cinema tendo como objecto de reflexão a questão da nossa pesquisa, em que se tenta responder como foi trabalhado o medo no cinema português? Dar resposta a esta questão não só me parece possível, como é essencial para compreender as configurações do imaginário produzido pelo cinema nacional, onde estas operam sobre a construção de novos sujeitos, corpos ou monstros. Claramente, não se poderá fazer uma leitura intensiva de toda a produção cinematográfica nacional mas sim, utilizando a análise que fizemos das suas características no que diz respeito à tentativa de idealizar a imagem de Portugal utilizando o cinema, tentar identificar algumas características dos mecanismos do inconsciente nacional postos em acção pelo nosso cinema e que o ligam ao sentimento da melancolia.

A noção de melancolia relacionar-se-á sempre com um estado de isolamento interior e quase infinito, a sua representação pode ser vista nas pinturas renascentistas, na fotografia moderna, na literatura romântica e também no cinema. Tal como na pintura, ou outras formas expressivas de representar a melancolia, o cinema predisposiciona-se para uma actividade contemplativa, em que a tensão é criada pela aproximação a um mesmo tempo e espaço partilhados por ambos, aquele que vê e o que se deixa ver. O cinema tem a capacidade de mimetizar um certo estado de ansiedade característico do melancólico. Criando ambientes de profunda nostalgia. Recorrendo a artifícios técnicos próprios da disciplina que comunicam ao espectador a *mimesis* do “real”. O cinema possibilita, devido à sua técnica complexa, uma fruição do que vemos de uma forma bipolar. Porque se de um lado as imagens que vemos se prendem e nos remetem para o “real”, por outro retiram-nos da matéria. Isso só acontece porque o cinema combina sempre a *mimesis* e a fantasia, a reprodução de coisa vista e a apreensão do invisível. E é a partir dessa equação que a representação da melancolia continua a sua evolução no cinema.

### III.9. Corpo melancólico – o monstro do cinema português

No nosso cinema predominam as marcas da melancolia, rostos que revelam olhares fixos, ausentes de traços expressivos que se tornam uma não expressão e onde ao mesmo tempo a sua presença reflecte uma distância. Desencadeando no espectador uma identificação de angústia e de vazio interior fruto da sugestão da auto-reflexão. Rostos que através de pequenas percepções que vislumbramos substituem a linguagem verbal. Muitas vezes as palavras são substituídas por silêncios que dão lugar ao pensamento como representação do objecto de que se quer falar, opondo os significados visuais aos linguísticos. À semelhança do corpo de um monstro, é através da Infra-língua que o corpo do melancólico comunica. Estabelecendo-se uma comunicação sem linguagem. Mas também o espaço que envolve essas figuras irradia uma espécie de escuridão e um mutismo ou sonoridade ambígua que, mesmo que estejam num ambiente radioso, exprimem uma enorme complexidade de pensamentos, significados e possibilidades semânticas que nos remetem para o que se está a passar no seu inconsciente, desencadeando também no inconsciente do espectador um sentimento melancólico por ligação de inconscientes. Aqui é essencial o papel da atmosfera, em que esta funciona como “uma correia de transmissão imediata de pensamentos”.<sup>17</sup> Funcionando como impulsionadora de forças fazendo com que os corpos, o do espectador e o do personagem, actuem como placas vibrantes de um pólo ao outro da relação. O inconsciente do espectador que a recebe faz parte da placa, ressoa e vibra da mesma maneira que a personagem do filme. Essa vibração pode traduzir-se em pensamentos idênticos nos dois pólos da placa. A melancolia, depois do que se disse, exerce um papel semelhante no nosso cinema ao do monstro no género de terror. Isso só é possível devido ao facto de, na sua essência, a melancolia ser polissémica e ambígua, tornando-a na doença mental dos duplos sentidos, uma doença antiga que Rimbaud fez moderna, detectando-a com a frase “Eu é um Outro”. Essa consciência de que o Eu pode multiplicar-se em vários, liberta na psique o estado melancólico que não permite que quem o vive se reconheça a si próprio e se veja como um estranho a si.

---

<sup>17</sup> Gil, José, *Ligação de inconscientes*, in Miranda, José A. Bragança de, Cruz, Maria Teresa (Orgs), *Crítica das ligações na era da técnica*, Tropismos, Março 2002. pp.26



Fig. III.2. “Narciso”, pintado por Caravaggio em 1599

O monstruoso no nosso cinema parte dessa duplicação que a melancolia exerce sobre o corpo. O contacto com um filme atmosfera, que reflecte o sentimento de melancolia, pode exercer uma duplicação do corpo do espectador, direi melhor, uma reversão do corpo do espectador e do espaço de representação.

### III.10. Nevoeiro como espaço da melancolia

Todo o medo ocupa um espaço e necessita de um monstro que o preencha de perigosidade. Isso é assim porque todo o monstro requisita um espaço que delimita o seu raio de acção. A perigosidade do monstro é transformar-nos em Outro através da sua acção, realizar em nós a passagem de ser orgânico a ser inorgânico, de homem a animal, de racional a irracional, de existência a não-existência. Mas um monstro sem espaço limitado e marcado com a possibilidade da ameaça da sua presença não representa perigo nenhum e não actua em nós de forma a provocar o medo. A zona que ele limita com o seu perigoso raio de acção é o espaço do medo. Portanto, que espaço poderá definir a melancolia como espaço de medo? Se a melancolia como vimos se verifica na influência da alma sobre o corpo, transportando e deslocando ambos de um lado para o outro, transportando-os para fora de si, do seu exterior para o seu interior e vice-versa, pode afirmar-se que essa capacidade

que a melancolia tem de fazer devir o Outro no Eu, faz dela uma espécie de monstro no seu modo de actuar. Afinal o corpo do melancólico mais não é que uma ferida que sangra interminavelmente, com o sangue de todos os tempos. Como se fosse uma fissura no espaço que ocupa e por onde esse tempo se esvai. Mas então para ser um monstro e actuar como tal tem que ter um espaço que ocupe e que o faça zona de perigosidade. O espaço da melancolia não existe, é o espaço de todos os tempos. É uma heterotopia, um espaço da busca do Eu, um Labirinto.

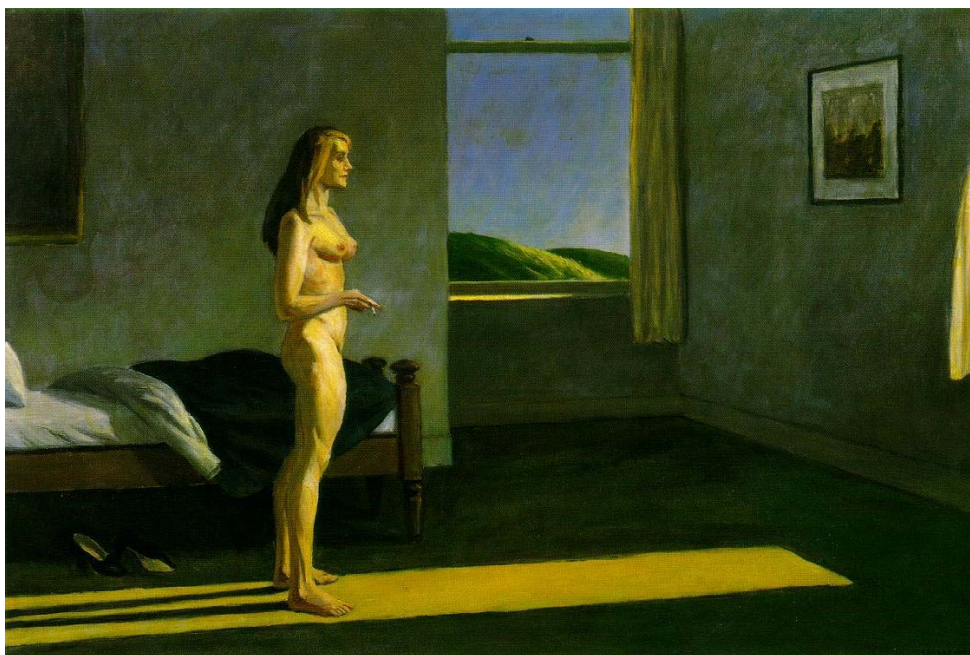


Fig. III.3. “Uma Mulher ao Sol” de Edward Hopper, 1961

O espaço da melancolia portuguesa é o nevoeiro. “Qualquer coisa como um Alcácer-Quibir que se recusa a aceitar e onde nasceu o nevoeiro. Não o da lenda, que é futuro e lugar de epifania, mas uma neblina presente que se apodera do interior da consciência e a rói, sem que ela dê por isso.”<sup>18</sup> É este o espaço do monstro do nosso cinema. Um espaço metafórico da indefinição de Portugal com um presente feito só de passado e futuro, pois a sua busca é esse tempo contínuo e em suspensão. Existe na melancolia uma resistência ao tempo como tentativa de lhe escapar, encontrando um tempo paralelo interior. Mas o nevoeiro é também o espaço da espera porque existe a crença na reafirmação do destino divino prometido a Portugal vindo desse espaço. Que é simultaneamente clausura, porque a espera provoca a fixidez de posição, o que reduz a visibilidade que o Português tem do Mundo ao seu próprio corpo, às suas palavras e às suas acções, transformando o nevoeiro em superficialidade e espelhamento, criando um ecrã que não permite ver mais longe que a sua superficialidade que é a de todo o País, reduzindo a nossa percepção a um fechamento de nós em nós mesmos. Dando origem ao espaço perfeito para o “monstro melancólico” tomar conta de nós.

<sup>18</sup> Gil, José, *Portugal, Hoje: O medo de existir*, Relógio d'água, Lisboa, 2007, p.18.

Este espaço em conjugação com a melancolia do povo português cria em nós um medo que “ (...) impede certas forças de se exprimirem, inibe, retira e separa o indivíduo do seu território, retrai o espaço do corpo, estilhaça coesões de grupo (...)”.<sup>19</sup> Esse medo é “O medo entranhado, o medo incorporado, o medo sem objecto (contrariamente à definição de Freud, que lhe dá um objecto, diferentemente da angústia) e no entanto, ubíquo, companheiro de todos os instantes, doença que se agarra à pele do espírito e que por isso não se vê podendo-se mesmo não sentir como se em nós não estivesse inscrito. Este foi indubitavelmente o medo produzido pela sociedade Salazarista. (...) O medo exsudado pelo Salazarismo é um exemplo típico do nevoeiro ou sombra branca”<sup>20</sup>, que nos atemoriza e que de alguma forma vemos trabalhado no cinema português de que falamos atrás.

Este medo não é um medo consciente, por isso nem sempre sabemos que temos medo. No entanto a clausura, imobilidade e mutismo que identificamos nos portugueses indica uma impossibilidade de nos tornarmos exteriores a nós, não nos permitindo agir, não possibilitando a tomada de decisões, não permitindo a existência de paixões, não nos deixando submeter ao risco. Quando João Mário Grilo afirmou que achava que as personagens dos nossos filmes pareciam demasiadamente grandes para os espaços que ocupavam, talvez fosse a essa imobilidade, que sugere um medo de existir em nós, que ele se estava a referir. Talvez estivesse a falar dessa imobilidade com que o desnorte de Dom Sebastião assombrou os nossos desejos, soltando um nevoeiro que os mutilou e que um par de botas de chumbo que calçamos nos ensinou a temer durante meia vida e mais quarenta anos.

Portanto o nevoeiro não é só o espaço que nos permite constituir um estado de consciência que nos obriga à submissão, mas é acima de tudo um dispositivo de defesa contra a ausência de desejos e o vazio de sentimentos que nos consome o interior como um “branco psíquico”<sup>21</sup>. Portanto o monstruoso como propulsor do mecanismo do medo, a ser representado no nosso cinema será ainda uma expressão do terror Salazarista, difuso mas essencial e “metafísico”, atingindo a existência dos portugueses enquanto indivíduos e povo<sup>22</sup>. Porque o medo, com tudo o que tem de monstruoso, a ter aparição e a ser trabalhado pelos nossos realizadores nos seus filmes, como vimos é um medo sem objecto, sem monstro. Representando uma imagem idealizada sem exteriorização, que anula totalmente o Eu dos portugueses, ocupando-lhes o ego na sua totalidade. Como os múltiplos quadros com a imagem de Salazar espalhados pelas instituições públicas e casas dos portugueses, tornando-o uma figura omnipresente e medonha, feita imagem, mesmo que o seu quadro não estivesse presente. A imagem idealizada de Salazar era a imagem que todos os portugueses tinham que reflectir e esse foi o nevoeiro de chumbo que o ditador inventou, tendo como consequência uma

---

<sup>19</sup> Gil, José, *Portugal, Hoje: O medo de existir*, Relógio d'água, Lisboa, 2007, p. 72.

<sup>20</sup> Gil, José, *Portugal, Hoje: O medo de existir*, Relógio d'água, Lisboa, 2007, p. 68.

<sup>21</sup> Gil, José, *Portugal, Hoje: O medo de existir*, Relógio d'água, Lisboa, 2007, p. 111.

<sup>22</sup> Gil, José, *Portugal, Hoje: O medo de existir*, Relógio d'água, Lisboa, 2007, p. 121



existência melancólica do povo português, assustada, interiorizada, encontrando-se ainda nos dias de hoje essa forma de existência. Uma existência em que se tem medo de existir.<sup>23</sup> E como é que esse medo atravessa gerações e gerações até chegar à nossa, ainda que parte dos portugueses mais jovens não saiba por vezes quem foi Salazar? Porque o medo é uma herança que a geração passada deixa à presente e a presente vai deixar à futura, “Porque interiorizado, mais inconsciente do que consciente, acaba por fazer parte do “carácter dos portugueses” (ditos “tristes, taciturnos, acabrunhados”), integra-se no “impensado genealógico” (Nicolas Abraham) que passa de pais para filhos de geração para geração”.<sup>24</sup> É sobre essas formas de existência medonhas que aparentemente não têm figura física exterior para a qual se possa direccionar o medo, que me parece que o cinema português vai trabalhar. E essas figuras, devido a tudo o que já dissemos sobre elas, são a melancolia e o nevoeiro. São elas que têm uma influência em nós portugueses, que nos confrontam com a perigosidade do reflexo da imagem da morte.



Fig. III.4. “Medusa” de Caravaggio, 1598

<sup>23</sup> Gil, José, *Portugal, Hoje: O medo de existir*, Relógio d'água, Lisboa, 2007.

<sup>24</sup> Gil, José, *Portugal, Hoje: O medo de existir*, Relógio d'água, Lisboa, 2007, p. 68.



## Capítulo IV – A Melancolia e o Nevoeiro em Pedro Costa

### IV.1. Cinema português e Pedro Costa: um diálogo entre-dois

“O cinema que eu creio possível e útil passa a vida a medir forças com a morte. Mas é um combate em que também é necessário guardar as distâncias e sobretudo aprendê-las. A elipse é uma zona obscura, uma espécie de limbo, enegrecido pelo tempo, onde vamos perseguir a morte protegidos pelo amor. É o presente. Neste filme a elipse começa nas cruzes do cemitério do Tarrafal, em Cabo Verde, e acaba na cama de hospital dum operário cabo-verdiano, em Lisboa. É esse o trabalho da *mise-en-scène*: tactear na escuridão, aprender o caminho e saber a distância que separa dois sítios onde a morte mostrou – e continua quotidianamente a mostrar – a sua cara. A elipse, nos meus dois filmes, é esta cara da morte que nos olha de frente e nos sorri. Olhá-la, temê-la, vencê-la. É o esforço das crianças de “O Sangue”, é a agitação e a febre de Mariana, a obstinação e a inocência de Tina ou o sofrimento e a memória de Edite, em “Casa de Lava”. É sempre o mesmo combate irracional e desumano para animar esse rosto petrificado que nos mostra os dentes. É preciso acordá-lo, fazê-lo reviver. Isso faz-se com os braços, com os olhos, com a cabeça. Faz-se entre dois planos, no escuro da noite, em segredo. É o cinema... o cadáver de um pai, transportado pelas margens do Tejo... um operário em coma, passeia de carroça, guiado por uma rapariga que não acredita em fantasmas..."Se tens medo dos mortos, tens medo dos vivos." Dizem os cabo-verdianos e é a minha razão para fazer filmes.”<sup>1</sup>

Pedro Costa é um realizador que tem desenvolvido com a sua obra um importante ponto de vista que nos pode ajudar a identificar um certo sentimento melancólico que assombra o seu cinema e o Português de forma geral, à qual se pode atribuir uma componente que trabalha sobre os principais medos nacionais que já identificámos e que se pode revelar essencial para percebermos e responder melhor às questões que apresentámos anteriormente na nossa investigação.<sup>2</sup>

Como vimos o cinema português é uma máquina identitária do que é e foi Portugal. Revelando-se como um processo contínuo e constituinte da nossa identidade, funcionando várias vezes como um espelho, máquina melancólica por excelência, onde se dá uma construção psicanalítica do Eu português. Portanto, várias vezes identificamos nos nossos filmes a adopção de um tom soliloquial, que estabelece uma espécie de diálogo do País consigo mesmo, para dessa forma revelar o que é a

---

<sup>1</sup> Lemièrre, Jacques: “De um lado para o outro”, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/de-um-lado-para-o-outro.html>, Janeiro de 1995, consultado em Março de 2010.

<sup>2</sup> Os filmes e curtas-metragens realizados por Pedro Costa são por ordem cronológica: “O Sangue”, de 1989; “Casa de Lava”, de 1994; “Ossos”, de 1997; “No Quarto de Vanda”, de 2000; “Onde Jaz o Teu Sorriso”, de 2001; “Seis Bagatelas”, de 2003; “Juventude em Marcha”, de 2006; “Tarrafal”, de 2007; “The Rabbit Hunters (A Caça ao Coelho com Pau)”, de 2007; “Ne Change Rien”, de 2009.

sua essência.

O esforço que o cinema luso tem feito para se constituir como máquina identitária nacional com uma componente introspectiva fortíssima é elucidativo de um País que aí constantemente se procura e se recusa a reconhecer e a estabilizar a sua própria imagem enquanto nação, o que indica também um afastamento em relação ao Mundo, ou algo que o separa dele, mas que paradoxalmente ainda dele faz parte.

Essas características introspectivas do cinema português moldam-lhe o ponto de vista e fazem com que assumam um olhar melancólico, tendo como ponto de partida as origens da decadência do país, o seu passado e os seus fantasmas, representando uma visão pessimista, com tradição em Portugal, da realidade nacional e da sua imagem. Essa tradição introspectiva que identificamos no cinema português vai fazer com que se crie um olhar sobre Portugal que vai afastar de alguma forma a sua imagem do real, do existente, do mundo dos vivos, aproximando-a do inexistente, e direccionando-a de alguma forma para um limbo parecido com o mundo dos mortos. Creio que é sobre esse paradoxo que os filmes de Pedro Costa se podem ligar à tradição introspectiva do cinema português.

Devido a esse paradoxo, o cinema português que apresenta essas características introspectivas aparenta ser uma espécie de permanente elegia fúnebre que parece marcar o fim do nosso País como o conhecemos. Produzindo filmes vestidos de luto, mas de um luto que cria uma resistência ao desaparecimento do que está constantemente a enterrar. Formando um pensamento dual com duas direcções opostas, claramente com disposição melancólica. Verifica-se isso nos filmes do tríptico das Fontainhas<sup>3</sup> do realizador Pedro Costa, em que a realidade que apresenta parece deslocar-se entre dois planos. Se por um lado se foca de alguma forma no passado de Portugal, filmando lugares preenchidos de memória de um Portugal que já não existe mais, se pensarmos que 80% da população da Quinta das Fontainhas é oriunda das ex-colónias portuguesas, apresentando uma realidade que pertence ao tempo do que já morreu, por outro, sobrepõem esse plano ao plano do presente apresentando um futuro que permanentemente escapa pelo espaço onde esses planos se encontram. Portanto, o plano do futuro parece escapar entre o plano da memória e o plano do presente, deixando-o em suspensão entre os dois. Suspenso entre um pensamento temporal que parece buscar uma saída no passado e que por isso cria uma interrupção no avançar do tempo, e que por outro lado avança para o futuro sem o olhar de frente pois está fixo na memória, na terra dos mortos. O olhar que devia fixar o futuro, apresentado desta forma, é uma espécie de avançar às

---

<sup>3</sup> O tríptico das Fontainhas é constituído pelos três filmes que o realizador filmou sobre esse local, são eles: “Ossos”, de 1997; “No Quarto de Vanda”, de 2000; “Juventude em Marcha”, de 2006.

arrecuas com uma cegueira nas costas posicionando-se quase sempre entre o abismo e a cegueira, entre a morte e o nevoeiro, tornando-se esse o seu presente. Como o passeio que o personagem Ventura faz no destruído Bairro das Fontainhas. Pesadelo de ruínas onde antes guardava as memórias do seu País, Cabo Verde. Um passeio num deserto de memórias que se vão apagando com o passar do tempo, lugar onde nem os mortos descansam e os vivos procuram ainda encontrar algo que os agarre à vida mas que constantemente lhes escapa.



Fig. IV.1. Imagem do filme “O Sangue”, de 1989

#### IV.2. A princípio era o Sangue

Convém dar um pouco de atenção às duas primeiras obras de Pedro Costa, “O Sangue” e “Casa da Lava” para percebermos o percurso do seu restante trabalho. Estes são filmes seminais na sua filmografia por serem formadores das características da sua restante obra. Passando um pouco ao lado da sinopse do filme, podemos dizer que o “O Sangue” vai ser determinante na definição do percurso e opções futuras que o realizador vai tomar na totalidade da sua obra. O ponto de partida do filme, segundo Costa, tinha como objectivo falar de uma Lisboa nocturna e pavorosa, ao lado da morte, muito triste, e muito ressentida e numa juventude muito envergonhada dela mesma, que era a sua geração.<sup>4</sup> Este filme vai apresentar-se como uma espécie de prefácio da obra que se avizinhava, definindo já o característico tom negro dos seus filmes, em vários sentidos, e também uma estética, pois nesse filme Costa descobre algo que o perturba, que é a figura que pode fazer aparecer diante de nós, criando um morto no movimento entre dois planos. “Em “O Sangue” havia um pai num

<sup>4</sup> in, Costa, Pedro: *En aquella época lo que me gustaba era John Carpenter*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/en-aquella-poca-lo-que-me-gustaba-era.html>, 16 Maio de 2002, consultado em Março de 2010.

tríciclo que era mudado de uma cama para o cemitério, mas não se via o corpo em movimento; (...). Quando digo que este filme me abriu ao mundo, não quero dizer com isso que eu estivesse mais atento só à vida, ao pequeno detalhe social, ao comentário político; quero dizer que percebi que um filme se faz entre dois planos. Percebi-o à custa desta figura: num plano lia uma coisa morta, no outro uma coisa viva, e o que está entre é o que faz o cinema. O que está "entre" é a possibilidade dessa coisa renascer.”<sup>5</sup> O que está “entre” vai ser a partir de “O Sangue” a alma dos seus próximos filmes e para bom entendedor uma elipse basta. Esta tomada de consciência por parte do realizador de que o cadáver das suas personagens se esconde entre o corte de dois planos, vai ser fundamental para perceber que quando elas regressam aos filmes de Costa é já sob a forma de memórias, de realidades virtuais, de fantasmas ou zombies. Esta condição que a elipse confere às personagens, remetendo-as para uma condição de quase mortos-vivos, vai ser algo que se vai verificar nos restantes filmes do realizador de forma cada vez mais intensa e marcada. Esta tomada de consciência indica de forma clara que se a presença do cadáver na passagem entre um plano e outro é inevitável, então o seu cinema terá como horizonte o abismo. Tornando-se esse o espaço do medo e o labirinto dos seus filmes. No entanto o realizador vai de forma recorrente renegar este filme, que segundo palavras suas acha que “estava muito protegido pelo cinema. Estava muito dentro do cinema, muito cinéfilo (...) É o mais tradicional no sentido que recorria ao cinema para tudo”.<sup>6</sup> “Tinha a sensação de que “O Sangue” era um filme de exposição, feito sobre sensações e sentimentos, em que tentávamos a todo o custo expor-nos e a ser sinceros – quando no fundo estávamos a ser enganados pelo cinema.”<sup>7</sup>

O segundo filme do realizador vai ser “Casa de Lava” e de acordo com as suas palavras ele é “ (...) filho de um desgosto. Aliás mostra bem essas rugas. Desgosto pelo país, pela sua miserável humilhação política, social, artística, por este povo passivo e mau, desgosto por mim próprio.” “Visto o luto por mim mesmo (...). Decidi afastar-me de casa e dos lugares mágicos e exclusivos que me foram oferecidos pelo Sangue”.<sup>8</sup> Neste filme verifica-se pela primeira vez uma procura por parte do realizador das origens de outros lugares onde Portugal existe, sendo este o seu primeiro filme sobre a temática africana e onde transpõe as fronteiras e as distâncias geográficas portuguesas, filmando em Cabo Verde. Em “Casa de Lava” verifica-se já a sua vontade em aproximar o seu trabalho a outras culturas, outros espaços e à linguagem do documentário, assumindo devido a isso

---

<sup>5</sup> Câmara, Vasco: “*Convalescer na Ilha dos Mortos*”, in, <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/convalescer-na-ilha-dos-mortos.html>, Público, 10 de Fevereiro de 1995, consultado em Março de 2010.

<sup>6</sup> Excertos da entrevista à PhotoEspaña, *O cinema é um ofício, é como ser pedreiro*, in, [http://www.snpcultura.org/vol\\_o\\_cinema\\_e\\_um\\_oficio\\_como\\_ser\\_pedreiro.html](http://www.snpcultura.org/vol_o_cinema_e_um_oficio_como_ser_pedreiro.html), consultado em Março de 2010.

<sup>7</sup> Câmara, Vasco: “*Convalescer na Ilha dos Mortos*”, in, <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/convalescer-na-ilha-dos-mortos.html>, Público, 10 de Fevereiro de 1995, consultado em Março de 2010.

<sup>8</sup> Lemièrre, Jacques: “*De um lado para o outro*”, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/de-um-lado-para-o-outro.html>, Janeiro de 1995, consultado em Março de 2010.

um ponto de vista que tem como compromisso filmar o que se passa no mundo real na tentativa de destruir os efeitos da ficção que lhe retiram o seu peso. Esta tomada de posição marca o seu afastamento da ficção e da maneira convencional de se fazer cinema verificando-se isso na seguinte afirmação: “Desde “O Sangue” que pensava que as minhas convicções em relação ao cinema teriam alguma atracção absolutista, que o cinema me teria trocado as voltas. Eu tinha sido enganado. Quando cheguei a Cabo Verde, aquela organização trágica obrigou-me a não vampirizar. Aquelas pessoas já são enganadas por tudo, pela terra, pelos fantasmas, pelos portugueses. Não podiam ser enganadas pelo cinema. Tentei respeitar a verdade... não sei como hoje se pode falar disso. No ideal, este filme podia ser uma série de fotografias de caras das pessoas com uma banda sonora. Não vejo que se pudesse inventar mais ficção.”<sup>9</sup> Neste filme, Costa vai continuar o trabalho com as suas personagens o que já se vislumbrava no seu primeiro filme, intensificando mais a sensação de que o filme não se desenvolve por causa dos objectivos das personagens mas sobretudo porque estas parecem não ter objectivos, nem rumo, nem vontade. Esta característica é algo que se vai verificar e de alguma forma fortalecer nos seus próximos filmes, dando-lhes uma estranheza que as faz parecer retiradas do mundo dos mortos e colocadas no mundo dos vivos, tornando os seus corpos polissémicos e duais com múltiplas possibilidades de interpretação.

O seu terceiro filme, “Ossos”, surge segundo o realizador um pouco por acaso. Por isso quando questionado sobre a origem da ideia de filmar no Bairro das Fontainhas, este responde que não foi propriamente uma ideia mas mais uma sucessão de acontecimentos casuais que o levaram a rodar aí o filme. O que aconteceu foi que no final das filmagens do filme “Casa de Lava”, rodado em Cabo Verde, algumas pessoas de lá deram-lhe umas cartas e pediram-lhe para as entregar a familiares e amigos emigrantes cabo-verdianos que moravam nesse Bairro de Lisboa. Quando foi lá entregar as cartas a forma como o trataram foi muito calorosa e por isso foi imediatamente adoptado. O que fez com que voltasse lá várias vezes até perceber que teria que fazer um filme naquele bairro, com gente de lá.<sup>10</sup>

Pedro Costa vai afastar-se do conforto do cinema, da sua máquina, na qual já estava instalado, na procura de algo novo. E vai filmar nesse Bairro onde um acaso o levou a entregar umas cartas... Aí dá-se uma grande mudança na sua cinematografia. Se os seus outros filmes ainda eram algo ligados

---

<sup>9</sup> Câmara, Vasco: “*Convalescer na Ilha dos Mortos*”, in, <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/convalescer-na-ilha-dos-mortos.html>, Público, 10 de Fevereiro de 1995, consultado em Março de 2010.

<sup>10</sup> Podemos constatar isso na resposta que o realizador dá a essa questão em, Costa, Pedro: *En aquella época lo que me gustaba era John Carpenter*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/en-aquella-poca-lo-que-me-gustaba-era.html>, 16 Maio de 2002, consultado em Março de 2010. “Fue exactamente así. Tenía muchas cartas que entregar, y fui con una a Fontainhas. Cuando encontré la dirección, ya tenía la casa de la película, sólo me faltaban las personas adentro. En ese barrio, encontré muchas cosas que me producían nostalgia de Cabo Verde, la ternura, la dulzura de los caboverdianos, y fui todos los días a ese barrio para estar con la gente, beber con ella, y poco a poco me vinieron ganas de hacer una película en ese barrio y con esa gente.”

à ficção, Pedro Costa vai entrar num terreno que se tornará cada vez mais o seu e que fará a marca distintiva do seu trabalho. Este filme, embora já não se oriente por um guião que lhe define a narrativa, ainda é uma ficção que não faz parte daquele bairro.<sup>11</sup> Sem ser um documentário, nem um filme de ficção, este filme vai ter características de ambos, não podendo ser de forma clara nenhum deles, pois não capta a realidade do Bairro como o faria um documentarista, e ficciona a partir da realidade para tentar chegar onde o documentário normalmente não chega. “Ossos” é, tal como o título profeticamente indica, o filme que vai estruturar o que vai ser a sua obra daí para diante. Este apresenta-se como um filme charneira na filmografia de Pedro Costa, visto que a partir dele o realizador parece ter uma “urgência” de captar o que habitualmente o cinema não regista, “urgência de ir além da superfície do que se costuma mostrar no cinema, urgência de se estabelecer e apurar um ponto de vista que se revela adequado, urgência em não ignorar, de não virar as costas e passar a outra coisa”.<sup>12</sup>

#### IV.3. Entre o documentário e a ficção

No seu filme “O Quarto de Vanda”, a fronteira entre o documentário e a ficção é finalmente transposta. Esta fronteira é geralmente definida por uma postura ética no acto de filmar, com o assumir de uma distância correcta perante o que se está a filmar. As diferenças entre o documentário e a ficção verificam-se através das opções de escolha e da maneira de abordar os assuntos a filmar, assim como o ponto de vista que define o olhar do realizador sobre o que vai filmar, regulando a distância imposta pelo filme ao espectador. O ponto de vista do realizador e a distância justa sobre o que está a filmar, neste filme deambula entre o documentário e a ficção, pois este define-se “no momento da filmagem e também na mesa de montagem, embora possa partir de um argumento ou ideia prévia, depende por isso de vários factores: ângulo de tomada de vista, escalas que definem os planos, movimentos de câmara ou ausência deles, utilização ou não de profundidade de campo e montagem sequencial do material filmado, fazendo coincidir o ponto de vista fílmico com o ponto de vista narrativo”.<sup>13</sup>

Se o cinema na sua essência pode facilmente captar o exterior das coisas, uma com frequência lhe escapa, captar o interior. No filme “O Quarto de Vanda”, Pedro Costa parece querer captar a

---

<sup>11</sup> Monteiro, Paulo Filipe, “Africa in flahsback through Portuguese cinema”, in Isabel Ferreira Gould e Pedro Pereira (orgs.), *África in Portugal, Portuguese in Africa*, no prelo.

<sup>12</sup> Ferreira, Carlos Melo: *Ética, cinema, e documentário. Poéticas de Pedro Costa*, in, <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com>, consultado em Março de 2010.

<sup>13</sup> Ferreira, Carlos Melo: *Ética, cinema, e documentário. Poéticas de Pedro Costa*, in, <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com>, consultado em Março de 2010.

essência das coisas na sua interioridade. Parece tentar penetrar no interior das coisas revelando uma vontade em apurar um ponto de vista justo e adequado, para se perceber a condição do Mundo e das coisas que nele existem. Existe uma vontade por parte do realizador de captar a interioridade do real, indo para além dele o que não implica que o resultado final se possa considerar ficção. Esta vontade que se começava a verificar no filme “Ossos” assume a sua plenitude no filme “O Quarto de Vanda”. Neste último filme, as personagens revelam uma verdade ou realidade não unicamente exterior, mas também interior, como se as convulsões da sua alma tornassem os seus corpos receptáculos de uma verdade que está encerrada no seu interior.

A partir daqui a sua obra vai caracterizar-se de forma clara e inequívoca por uma mestiçagem ou criouliização, em vários sentidos esbatendo as definições impostas por várias fronteiras.

Os seus filmes a partir daqui vão esbater as fronteiras entre África e Portugal, entre os actores profissionais e os actores amadores que utiliza, entre o documentário e o cinema de ficção, entre o encenado e o improvisado, entre o real e a ficção, o dito e o não dito, entre a vida e a morte, o ruído e o silêncio, o corpo e os ossos, ao fim ao cabo, entre o interior e o exterior das coisas. Podemos verificar isso na sinopse do filme “Casa de Lava”, quando diz: “No início é o ruído, o desespero e o abuso. Mariana quer sair do Inferno. Estende a mão a um homem meio morto, Leão. Mariana, plena de vida, pensa que talvez possam escapar juntos ao inferno. Acredita que pode trazer o homem morto para o mundo dos vivos. Sete dias e sete noites mais tarde percebe que estava enganada. Trouxe um homem vivo para o meio dos mortos”<sup>14</sup>. Trabalhando a relação de como as fronteiras nos parecem e aparecem e como elas realmente são, para que se revele a verdade oculta da sua existência. A realidade que apresenta traz-nos à consciência que o nosso Mundo está repleto de múltiplos planos que se sobrepõem e que sem a acção do cinema ela nos escapava. A consciência de que a realidade tem uma interioridade que escapa ao seu exterior: à superfície é um mundo do entre-dois. A tentativa de Pedro Costa a partir desse filme, de forma declarada e consciente, vai no sentido de escavar uma realidade que é a nossa, mas onde nós não conseguimos entrar sem a ajuda do cinema, impondo-a à nossa visibilidade, questionando a aparência das coisas, levando-nos a acompanhar o seu pensamento, com características melancólicas, desocultando o que está oculto, sendo esse o espaço do perigo que os seus filmes nos apresentam enquanto espectadores.

---

<sup>14</sup> **Monteiro**, Paulo Filipe, “Africa in flashback through Portuguese cinema”, in Isabel Ferreira Gould e Pedro Pereira (orgs.), *África in Portugal, Portuguese in Africa*, no prelo

#### **IV.4. O sentir melancólico de Pedro Costa ou o posicionamento do entre-dois**

Existe nos filmes de Pedro Costa uma particularidade que dificilmente encontramos noutro realizador. Essa particularidade consiste em permanentemente colocar-nos enquanto espectadores num território pertencente ao entre-dois. Essa construção que ele faz do espectador e do seu posicionamento perante as coisas serve invariavelmente para poder ligar, unir ou relacionar coisas, ideais ou conceitos que aparentemente parecem improváveis de acontecer. O mistério dos seus filmes deve-se ao facto de nos confrontarem quase sempre com um lado sombrio, medonho e aterrador da Vida, permitindo-lhe a capacidade de nos colocar enquanto espectadores numa zona de insegurança, libertando forças que incomodam o nosso conforto: algo semelhante ao que acontece aos espectadores dos filmes do género de terror. No entanto, a forma como o faz difere grandemente em relação ao género em questão. O seu posicionamento enquanto realizador coloca-nos enquanto espectadores entre dois planos, nenhum deles irreal ou fantasioso, sendo por isso mesmo que o entre-dois que nos apresenta representa um perigo para nós e nos assusta. Como não sentir arrepios quando as personagens dos seus filmes parecem querer livrar-se do peso da vida quando é precisamente esse peso que os parece manter vivos? Esta natureza ambígua e misteriosa do seu cinema revela-se ao espectador de forma subterrânea e interior, requerendo uma atmosfera especial para essa ligação entre planos. Por isso nem sempre a relação do espectador com os seus filmes se torna fácil. A capacidade que os seus filmes têm de transportar características de um plano para outro e para fora de si, trazendo ao mundo dos vivos o que nele existe do mundo dos mortos, trazendo a partir da sombra a luz, mais não é um que um trabalho de ligação que implica uma mudança de si sobre si, um trabalho de ligação entre dois planos distintos, que ao fim ao cabo se assemelham ao que faz a metáfora e o sentimento melancólico. É essa a característica comum entre os filmes de Costa e um sentir melancólico que geralmente também se identifica no cinema português, implicando um trabalho da mudança do real através do real, sobre o que existe e o que se pretende alterar.

A melancolia que possamos encontrar nos filmes de Costa funciona como pensamentos de ligação, permitindo dar forma ao informe, definindo as linhas, planos e concavidades do Humano que se reflectem na nossa imagem, permitindo relacionar o nosso presente e articulá-lo com o tempo e a sua memória, criando uma irreabilidade possível de ser partilhada. Não uma realidade onírica e fantástica, nem uma realidade que possa realmente ser vivida, mas ainda assim uma realidade. Essa realidade é para Pedro Costa o Cinema.

É o Cinema que nos possibilita, através do olhar que cria, a suspensão do tempo, uma realidade suspensa onde só a sua opacidade nos é dada, uma reflexão entre a luz e a sombra, a vida e a morte,



o corpo e a alma, o Homem e o monstro. E esse trabalho de ligação de planos diferentes nos filmes de Pedro Costa é sempre um trabalho entre-dois, seja raças, cores da pele, culturas, histórias, classes sociais, géneros de cinema. A sua fé no cinema revela-se através dos seus filmes com uma força tão próxima do real como a luta comum dos seus personagens e dos espectadores, que mais não é que a luta entre a vida e a morte. Segundo Pedro Costa, a única luta que interessa ao cinema.

#### IV.5. Entre Portugal e o mundo inteiro

Os filmes de Pedro Costa são diagnósticos à doença do Mundo inteiro, ou pelo menos de grande parte do Mundo pois “são um mergulho na vida de uma Humanidade eclipsada, esses mais de 80% de homens e mulheres do Mundo, cuja existência é mantida, religiosamente, no cone de sombra do cinema, da televisão, e de todos os *media* em geral”<sup>15</sup> Existe uma qualidade nos filmes de Pedro Costa que consiste em globalizar o local, e de centralizar o periférico e o marginal. João Mário Grilo afirma: “É por isso que o Bairro das Fontainhas de “No Quarto de Vanda” é uma avassaladora metonímia de quase todo o Hemisfério Sul e de boa parte do Hemisfério Norte.”<sup>16</sup> O tríptico do Bairro das Fontainhas é também uma espécie de diagnóstico à “doença” portuguesa que parece ambicionar interiorizar todo o Mundo dentro de si, tornando Portugal o local de encontro de todas as fronteiras geográficas, ambição que remonta ao tempo dos Descobrimentos. Nos seus filmes “Ossos”, “No Quarto de Vanda” e “Juventude em Marcha” percebemos que existe uma África no Bairro das Fontainhas. Que não pertencendo geograficamente a esse continente, lhe pertence em tudo o resto, da mesma forma que existe um Portugal em África no seu filme a “Casa de Lava”. Como se Portugal guardasse como fantasmas, no seu território, as fronteiras do mundo inteiro e que as fronteiras de todo o Mundo estivessem em Portugal. O cinema português vai reflectir esse sentimento nacional quase obsessivo de a nação comportar dentro de si todo o Mundo. O filme “O Quarto de Vanda” mostra essa espécie de eclipse que ensombra e assombra a psique portuguesa sendo o Bairro das Fontainhas o fruto da luminosidade dessa obsessão que se vem transformando numa assustadora escuridão dos “Portugais” que pode conter hoje dentro de si Portugal. Mas ao longo do filme vemos vários eclipses. O eclipse do humano através da droga, o eclipse dos *Bulldozers* a destruir o Bairro, o eclipse das relações humanas remetidas quase ao silêncio, dando-nos uma visão clara de que se sobrepõem diante de nós, em dois planos que de maneira equivalente à forma que a lua eclipsa o sol, transformam a luz em sombra, ou a vida em morte. E concordando

---

<sup>15</sup> Grilo, João Mário, *Imagens*, in, <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/imagens-de-joo-mrio-grilo.html>, consultado em Março de 2010.

<sup>16</sup> Grilo, João Mário, *Imagens*, in, <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/imagens-de-joo-mrio-grilo.html>, consultado em Março de 2010.

com as afirmações de João Mário Grilo sobre o filme “O Quarto de Vanda”, o que nos passa diante dos olhos é, à semelhança de um eclipse, “Medonho e admirável”: ““No Quarto de Vanda” é um grande filme temerário onde, provavelmente, vai desembocar uma boa parte da melhor cinematografia portuguesa depois de 74. Será desgraçadamente, o filme que fecha todo esse ciclo; se o for, pelo menos que tenhamos a certeza de que é um ciclo que termina em grande, num objecto que soube fazer a luz da escuridão, que soube fazer nascer as personagens das pessoas, o drama da realidade, mas que é já, em tudo isto um grande filme solitário, feito por um homem que um dia viu o verdadeiro eclipse (não o solar e astronómico, mas o humano e terreno) e que simplesmente o quis mostrar a toda a gente.”<sup>17</sup>

#### **IV.6. O Labirinto de Pedro Costa**

As personagens do Tríptico das Fontainhas parecem desprovidas de sítio original, o seu País é um limbo envolto em nevoeiro no qual vagueiam como almas penadas à procura do seu corpo, sítio sonhado com um encantamento semelhante aos olhos que vêem a lua a eclipsar o sol e nessa altura percebem que quanto mais forte for a luz, se tapada, mais escura será a sombra que produz. O lado trágico das personagens de Pedro Costa é essa provisoriedade que existe em tudo o que as rodeia e que as faz parecer estar em perda. Perda de todas as referências como se estivessem num labirinto, mas como diria José Luís Borges, “um labirinto pode ser curvo ou em espiral, mas o verdadeiro labirinto é em linha recta.” E o labirinto onde se encontram Vanda e as pessoas que a rodeiam é desse tipo. Nele procuram uma saída mas não lhes resta outra saída a não ser andar à procura em linha recta. Por isso parecem que estão em constante perda, em sangramento, são personagens que sangram a sua identidade, o seu espaço, a sua capacidade de relacionamento, revelando uma luta interior contra a solidão em que vivem, sangramento da memória, que não lhes permite ter referências do passado, que consiga afirmar-se no presente, para avançar para o futuro. São personagens em perda da essência da sua alma. São personagens melancólicas que procuram a sua identidade. Que sofrem da doença da identidade, como uma “paixão da alma”, em que o lugar onde estão é no seu interior. Procurando algo mas sem saberem bem o que querem procurar sequer, na esperança de um dia deixarem de se sentir estranhos a si mesmos, mais perto do mundo dos vivos que do mundo dos mortos. O lugar destes personagens é esse estado de entre-mundos. Esse é o seu lado monstruoso assim como o é o Labirinto em que se encontram. Mas se estas personagens representam o horror e o medo devido à atmosfera de medo que o seu posicionamento no espaço

---

<sup>17</sup> Grilo, João Mário, *Imagens*, in, <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/imagens-de-joo-mrio-grilo.html>, consultado em Março de 2010.

nos provoca, esse medo não se reflecte em nós através de um horror eminentemente gráfico, como o do género de terror, mas sim através de um silêncio que forma um grito mudo que nos ressoa na cabeça. Ao representar o medo, estas personagens não nos assaltam o ser com a figura visível do horrível e a sua monstruosidade, mas através do horror interior guardado nelas e no espaço que as rodeia de forma silenciosa em silêncio. Ao filmá-las, Pedro Costa captura e detecta uma força invisível e muda. Essa força é o grito da sua destruição e monstruosidade interior que só nos é dada a sentir, por exemplo, no som dos bulldozer a destruir o Bairro, como uma permanente ameaça de fim, a esses corpos e ao seu espaço.



Fig. IV.2. Imagem do filme “Juventude em Marcha”

As potências diabólicas do devir que estas personagens contêm são o facto de tornarem para nós evidente a aleatoriedade da morte sobre a vida. Elas representam o perigo da ameaça que ficou guardada na frase popular, “mão-morta, mão-morta vai bater àquela porta”. A captura dessas potências é essencial para as tentar dominar e apresentar, para dessa forma dar visibilidade a uma possibilidade de triunfar sobre elas, que não saberíamos como fazer se elas continuassem invisíveis. Essa luta é uma luta contra as sombras, sendo a única luta possível e real. É a luta guardada no grito que nos ressoa na cabeça quando a Vida percebe que a Morte está perto e por isso grita para a assustar e afugentar. É a luta que detecta a queda do Mundo dos vivos no Mundo dos mortos, mas dando à Vida, através da sua representação, um poder de rir e erguermos nos lábios como um facho a arder no escuro a frase que está no Apocalipse (1:18) e com a qual Pedro Costa encerra a

introdução ao filme de Howard Hawks: “Eu tenho as chaves da morte.”<sup>18</sup>

#### IV.7. Entre o Som e o Grito

Nos filmes de terror é frequente deparar-nos com alguém que, ao ver algo que a assusta e ameaça, grita assustado. Como se o grito pudesse de alguma forma afastar a imagem do perigo. Geralmente neste tipo de filme o grito não salva, o perigo ganha forma de monstro e torna-se horror, morte e fim.

Nos filmes de Pedro Costa muito se fala sobre a importância inegável da utilização do som nos seus filmes para criar a atmosfera que pretende. Mas creio que o som das obras de Pedro Costa tem uma relação muito próxima com o tipo de “som” que ao longo da história da pintura os artistas têm vindo a representar. Um som inaudível mas que a sua representação faz reverberar com a mesma intensidade de um som real na nossa memória para a eternidade. Essa relação é a do grito feito imagem, o grito mudo que a pintura representou exemplarmente num quadro do melancólico Edvard Munch e outros de Francis Bacon, que pediu emprestada muitas vezes a inspiração a um fotograma filmado por Eisenstein em “O Coraçado Pomtemkine”, certamente um dos últimos gritos dessa tradição, mas que era já imagem em movimento.

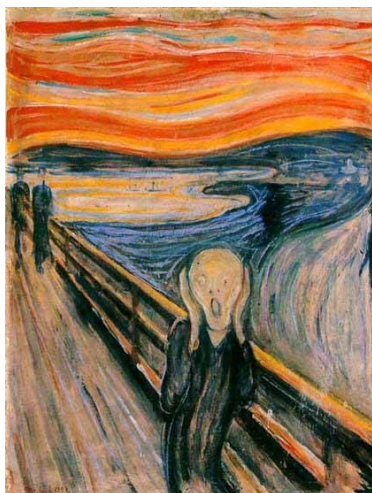


Fig. IV.3. “O Grito” de Edvard Munch,  
1893



Fig.IV.4. Fotograma do filme “O Coraçado  
Potemkine”, de Sergei Eisenstein, 1925



Fig. IV.5. “Figura com Carne”, de Francis Bacon,  
1954

<sup>18</sup> Costa, Pedro: *Land of Pharaohs, A Terra dos Faraós*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2010/03/land-of-pharaohs-terra-dos-faraos-por.html>, Cinemateca Portuguesa, consultado em Março de 2010.

O Homem representa a imagem do grito, porque fazendo-o aparecer com a força da imagem ele relaciona-se à tentativa constante do Homem escapar à irracionalidade da violência do real, do seu quotidiano e dar-lhe uma ordem, refazendo essa violência para a compreender, dando-lhe uma justificação. Com o objectivo de diferenciar o grito do Homem do grito do animal, de modo a transubstanciar a carne, origem da dor que origina o grito. Para dessa forma dar uma grandeza à banalidade da existência do Homem que a possa conduzir para fora do labirinto do esquecimento. É esse o poder da representação do grito feito pela pintura ao longo da sua História, mostrando que muito mais que o som do grito, ganha importância o que não se consegue ouvir, o que é mudo, mas que de forma subterrânea assume a expressão de um mutismo paradoxalmente audível em nós. E para que esse grito possa ser uma forma de contacto entre a imagem e quem a olha é necessário existir a atmosfera adequada.

No entanto é óbvia a importância da qualidade do trabalho de sonoplastia nos filmes de Pedro Costa “no sentido em que, se fecharmos os olhos, conseguimos, perceber a localização de qualquer cena limitando-nos a *ouvir* – não só a estridência da destruição das Fontainhas, mas também o silvar do candeeiro a petróleo da barraca do passado, o barulho das cartas de jogar, a calma relativa do Casal da Boba.”<sup>19</sup> É isto que diz Mark Peranson sobre a importância do papel que desempenha o som no filme “Juventude em Marcha”. Mas estas afirmações também podem ser utilizadas para definir esse aspecto nos restantes filmes que estamos a analisar neste trabalho. No entanto podemos utilizar outra afirmação do mesmo autor que nos pode ser útil para percebermos a qualidade isolada do som e imagem nos filmes em questão, quando afirma que “cada filme de Costa pode ser apreciado se virmos, ou ouvirmos, qualquer coisa isoladamente.”<sup>20</sup> Isto porque nos filmes de Costa é intenso e exaustivo o seu trabalho de conjugação da imagem com o som. Na altura da rodagem afirma ficar com muitas horas de filmagem e um arquivo enorme de sons e ruídos capturados no local onde filma, para depois os conjugar e utilizar na depuradora fase de montagem.<sup>21</sup> A atenção dada ao som e à imagem, sem menosprezar nenhum deles, dá-lhes uma erótica que as liga “sensualmente”. Porém, o cuidado dado a cada um é tal que invariavelmente podemos ver o que só conseguimos ouvir e conseguimos ouvir o que só conseguimos ver. Esta “sensualidade” criada entre som e

---

<sup>19</sup> Peranson, Mark, Ouvindo os filmes de Pedro Costa ou Pedro Costa o realizador pós-punk, in, **Cabo**, Ricardo Matos (org.), *Cem Mil Cigarros-Os Filme de Pedro Costa*, Orfeu Negro, Lisboa, 2009, p, 291.

<sup>20</sup> Peranson, Mark, Ouvindo os filmes de Pedro Costa ou Pedro Costa o realizador pós-punk, in, **Cabo**, Ricardo Matos (org.), *Cem Mil Cigarros-Os Filme de Pedro Costa*, Orfeu Negro, Lisboa, 2009, p, 291.

<sup>21</sup> O objectivo do realizador ao fazer trabalho tão intenso sobre a conjugação do som com a imagem nos seus filmes fica clara na citação que Peranson faz de uma afirmação de Pedro Costa. “Costa tem uma quantidade astronómica de som gravado por onde escolher. Para cada um dos filmes da trilogia de Vanda, Costa passou entre três a seis semanas só a montar o som, com a ideia de “melhorar a sensualidade das imagens, através de uma aproximação à nossa memória, sensações e impressões da paisagem sonora das Fontainhas.” Peranson, Mark, Ouvindo os filmes de Pedro Costa ou Pedro Costa o realizador pós-punk, in, **Cabo**, Ricardo Matos (org.), *Cem Mil Cigarros-Os Filme de Pedro Costa*, Orfeu Negro, Lisboa, 2009, p, 292.

imagem feita por Pedro Costa permite a ligação e desligação ao espectador a cada um destes elementos do filme, sem este perder o sentido do que é dado a ver e ouvir tal como a descreveu Perason.

O realizador filma o horror do quotidiano que se torna grito e o som e ruído que tudo ensurdece e remete para o silenciamento no Bairro das Fontainhas. Colocando o espectador a olhar nos seus filmes para corpos mudos e inexpressivos mas que gritam com a força da Vida. Gritos feitos atmosfera, como o que filmou Sergei Eisenstein no filme “O Couraçado Potemkine”, na altura em que os gritos no cinema ainda eram mudos. Gritos com a força do silêncio, mudos mas que ecoam na nossa cabeça através da transmissão das forças invisíveis capturadas nos corpos imóveis e inexpressivos dos seus personagens. Gritos em forma de retro-escavadoras a destruírem o Bairro das Fontainhas, transformando-o num deserto. Filmar o grito que vai para lá da carne, mas que é dor. Sobre a dor deste grito que se consegue “*ouvir*” nestes três filmes de Pedro Costa, podemos dizer que ela representa as formas de relação com o Outro e por isso a sua experiência, quando elaborada, permite uma alteração no espectador revelando uma imagem escondida de si. Isto porque o sofrimento nos revela um ser Outro, diferente daquele que imaginávamos ser. Por outro lado, a experiência da dor pode revelar uma patologia e fazer com que o sujeito se perca, não reconhecendo o seu próprio eu, tornando-se um estranho a si mesmo. A dor é por isso o elemento comum entre o luto e a melancolia e é essa também a sua importância para o nosso trabalho e enquadramento da obra de Costa neste estudo.<sup>22</sup>

O trabalho de Pedro Costa nos seus filmes sobre o som parece-me incidir mais sobre a questão do silêncio do que propriamente sobre o que é audível. O silêncio que se ouve debaixo do burburinho e que é extraído pelo realizador. Esse silêncio de que falo é semelhante à voz dos sem voz<sup>23</sup>, que escondem o medo e a morte no interior dos seus corpos, sendo esse o seu grito.

#### **IV.8. Um plano contra a morte**

O cinema trouxe uma estética do cinemático pois com a aparição do cinematógrafo no século XIX desenvolveu-se uma forma mecânica e eléctrica de se produzir uma espécie de efeito de real que o cinema veio explorar. No entanto, devido à facilidade que o cinema tem em produzir esse efeito de real tem vindo a criar nos espectadores uma desatenção ao assunto que o filme lhes dá a ver. As

---

<sup>22</sup> Sigmund, Freud, *Luto e Melancolia*, in, <http://melancolia.eusou.com/TEXTOSHTM/freud.html>, consultado em Março de 2010.

<sup>23</sup> Virilio, Paul, *Art and Fear*, Continuum, New York/ London, 2003, p.81.



imagens repetem-se a uma velocidade estonteante mas não mostram nada e contraem o tempo ao vazio e ao nada. Sobre isso Pedro Costa diz:

“A coisa mais concreta do trabalho do cineasta é saber como vamos filmar algo, obedecendo a uma espécie de retórica do cinema. Acho que a coisa funciona pior quando se filma como hoje em dia, quando se filma de todos os ângulos, de todas as perspectivas, com a câmara no ombro, na mão. É a história da dispersão, vamos baralhar a visão, fazer a dispersão para ganhar qualquer coisa. Acho que é muito mais difícil adoptar uma única ideia de perspectiva, uma única ideia, de manter um só olhar até o fim sobre uma coisa. Eu tento manter essa segurança, essa tensão. Depois é possível fazer pequenas variações.”<sup>24</sup> A luta do cinema enquanto forma de expressão artística, e não simples entretenimento, é entregar o cinema novamente ao seu aspecto cinemático como podemos constatar pelas afirmações de Pedro Costa, essa é também uma luta que é sua.<sup>25</sup> Por isso se percebe algumas opções de realizadores como Pedro Costa, Manoel de Oliveira, Bela Tarr, Frederick Wiseman ou Andy Warhol, em que a aposta na longa duração de planos fixos vai no sentido de entregar novamente o cinema ao cinemático e à vida e salvá-lo da estética da estática e da Morte. Pois como vimos, para Pedro Costa, no corte entre dois planos esconde-se o cadáver. Esta tomada de posição implica que quanto menos se interferir entre a representação e o real mais perto se pode chegar à perfeição do simulacro da representação, fazendo com que o cinema tenha uma relação mais próxima e directa com a realidade. Essas questões ficam bem explícitas nas declarações de Pedro Costa sobre a relação do trabalho de Warhol com o seu, tornando mais claro o que acabo de dizer, “Sinto com o Warhol a mesma coisa que sinto comigo: a única maneira que tenho de fazer filmes é torná-los a minha vida. Que isto dure tempo, que nunca mais acabe. Já deve ter ouvido dizer que sou lento a filmar. Eu não sou lento, eu quero é que os filmes sejam longuíssimos. O que vejo no Warhol, e se aproxima do que faço é isto: vamos esticar a corda, vamos continuar, isto vai ser para sempre. Não tem importância nenhuma mas é um caso de vida ou de morte.”

Esta tentativa de filmar o desenrolar do tempo até à eternidade demonstra por parte de Pedro Costa uma fé de que o cinema nos pode, através desse longo plano, utópico claro está, apresentar um plano contra a morte. Sendo essa a única razão de se fazer filmes. Lutar no sentido de criar um caminho que nos ensine uma possível direcção para a saída do labirinto e do nevoeiro, libertando-nos do medo desse rosto que nos olha sorrindo querendo roubar-nos a Vida.

---

<sup>24</sup> in, Suwa, Nobuhiro: *De Suwa para Costa*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/de-suwa-para-costa.html>, 2005, consultado em Março de 2010.

<sup>25</sup> Virilio, Paul, *Art and Fear*, Continuum, New York/ London, 2003, p.73-74.

## CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa tentámos dar resposta à questão de base que lançámos, acerca da existência ou ausência de uma relação com o sentimento de medo e a forma como este é trabalhado no cinema português. Verificámos para isso que a questão do medo se centra de uma forma geral sobre a ideia de corpo enquanto categoria, gerando sobre ela várias lutas ideológicas no sentido de deter o poder sobre a sua imagem. Essa luta sobre o corpo apresentou-se como tentativa do Homem deter o domínio da sua imagem, criando nele uma cisão entre corpo exterior e corpo interior. Esta divisão da categoria de corpo vai também dividir o espaço, entre espaço da ordem e espaço da desordem. Por isso a imagem do corpo monstruoso sempre foi uma forma de o Homem se confrontar com o espaço exterior à fronteira do espaço da ordem, testando-lhe os limites para definir o que constitui o nosso medo.

Vimos depois de que modo a relação do Homem com o medo é feita ao longo da História de forma privilegiada através do olhar, gerando nessa relação um dispositivo que permite definir o espaço de representação e o espaço do espectador. Esse dispositivo do medo evoluiu até aos nossos dias e ganhou uma forma particular no cinema, pois definiu uma perspetivação que condiciona o olhar do espectador para uma espécie de centrifugação das perspetivas, para o interior do seu espaço de representação, bloqueando o olhar do espectador. Esse condicionamento do olhar é particularmente útil para o género de terror.

Definimos também que o género de terror se caracteriza por ser uma forma ficcional, que lida com os nossos medos quotidianos e antigos, para de alguma forma se poder fazer uma espécie de catarse e sabermos a fundo o que nos afasta do inumano. Verificámos também que a tipologia do monstro define os sub-géneros existentes no género em questão.

Constatámos que a fronteira entre o monstro e o espaço não define um novo espaço mas sim um avesso dele, potenciando o Mundo real com uma capacidade impressionante de conter o fantástico. Logo concluímos que existe uma relação muito próxima entre o monstro e o espaço enquanto geradores de medo, ambos se requisitando para agilizar o mecanismo que o provoca, verificando-se isso também no dispositivo cinematográfico.

O filme de terror prova ser uma maneira metafórica de fazer a “leitura do Mundo” pois possibilita exprimir o inexprimível que o monstruoso contém.

De seguida tentámos mostrar que, embora o cinema português não seja, até um passado muito recente, produtor de género de terror, conforme nós o classificámos e definimos, podemos de



alguma maneira concluir que ao longo da sua história foram encontradas outras formas de trabalhar o medo no cinema português, para o que recorremos ao conceito de atmosfera teorizado por Inês Gil. Os medos que identificámos e se constituíram como suas figuras e que no nosso entender aparecem tratados de forma recorrente na filmografia portuguesa, são a melancolia e o nevoeiro. No caso da primeira, pode aceitar-se como uma figura do medo se concordarmos com o que afirma Eduardo Lourenço acerca de o maior medo dos portugueses ser a imagem que estes têm de si, pois o medo da imagem de si liga-se ao sentimento patológico melancólico da meditação do sujeito sobre si. Quanto à segunda figura, considerámos que o nevoeiro enquanto espaço da indefinição de Portugal se apodera do interior da consciência, visto que é ele que em ligação com a melancolia vai produzir formas de existência aterradoras, sem aparente figura física exterior para a qual se possa direccionar o medo, mas que actuam subterraneamente nos corpos, criando um medo interior só possível de exteriorizar graças à relação atmosférica entre o espectador e a imagem proporcionada pelo cinema.

A obra cinematográfica de Pedro Costa foi usada nesta investigação como caso interessantíssimo de como os medos nacionais são tratados e podem ser geradores de sentimentos de medo tão intensos quanto os que são provocados pelo que definimos ser o género de terror.

## BIBLIOGRAFIA

- **Blumenberg**, Hans. *Naufrágio com espectador*, Coleção Comunicação e linguagens, Vega, Lisboa.
- **Borie**, Monique; **De Rougemont**, Martine; **Scherer**, Jacques, *Estética teatral, textos de Platão a Brecht*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982.
- **Bonitzer**, Pascal, *Le champ aveugle, Essais sur le réalisme au cinéma*, Cahiers do Cinéma, Paris, 1982.
- **Cabo**, Ricardo Matos (org.), *Cem Mil Cigarros-Os Filme de Pedro Costa*, Orfeu Negro, Lisboa, 2009
- **Canguilhem**, George, “Monstrosity and the monstrous”, in Mariam Fraser and Monica Greco (eds.), *The body-a reader*, Routledge Studente Reader, London/ New York, 2005.
- **Cinemateca Portuguesa**, *Frederick Wiseman, Um olhar sobre as instituições americanas*, Lisboa, 1994.
- **Coelho**, Eduardo Prado, *Vinte anos de Cinema português-1962-1982*, Biblioteca Breve, 1ª Edição, Amadora, 1983.
- **Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema**, *David Cronenberg. A expressão Nua*, Lisboa, 2006.
- **Gil**, Inês, *A Atmosfera no cinema – O caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton. Entre o Onirismo e o realismo*, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005.
- **Gil**, José, *Em busca da Identidade – O Desnorte*, Relógio d’Água, Lisboa, 2009.
- **Gil**, José, *Ligação de inconscientes*, in **De Miranda**, José A. Bragança, **Cruz**, Maria Teresa (Orgs), *Crítica das ligações na era da técnica*, Tropismos, Março 2002. Pp.21-29.
- **Gil**, José, *Monstros*, Quetzal Editores, Lisboa, 1994.
- **Gil**, José, *Movimento Total, o corpo e a dança*, Relógio d’Água, Lisboa, 2001.
- **Gil**, José, *Portugal, Hoje: O medo de existir*, Relógio d’Água, Lisboa, 2007.
- **Gil**, José, *Salazar: A retórica da invisibilidade*, Relógio d’Água, Lisboa, 1995.
- **Grilo**, João Mário, *As Lições do Cinema. Manual de Filmologia*, Edições Colibri /Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007.
- **Grilo**, João Mário; **Monteiro**, Paulo Filipe (org.), *Revista de Comunicação e Linguagens nº23, O que é o Cinema?*, Edições Cosmos, Lisboa, 2006.
- **Laranjeira**, Manuel, *O Pessimismo Nacional, ou como os portugueses procuram soluções de esperança em tempos de crise social*, Padrões Culturais Editora, Lisboa, 2008.
- **Leal**, Raul; **Pessoa**, Fernando, *O caso mental português*, seguido de, *A Loucura Universal*, Padrões culturais Editora, 1ª Edição, Lisboa, 2007.

- **Lopes**, Aurélio, *A Face do caos – Ritos de subversão na tradição portuguesa*, Edição de autor e Garrido Editores, Alpiarça, 2000.
- **Lourenço**, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Gradiva, 6ª edição, Lisboa, 2009.
- **Lucie-Smith**, Edward, *Censoring the Body*, Seagull Books, Oxford, 2007.
- **Marigny**, Jean, *Drácula*, Coleção Figuras Míticas, Editora Pergaminho, Lisboa, 1998
- **Monteiro**, Paulo Filipe, *Autos da Alma – Os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências da Comunicação, Lisboa, 1995.
- **Monteiro**, Paulo Filipe, “Uma Margem no Centro: a arte e o poder do “novo Cinema””, in Luís Reis Torgal (org.), *O Cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000 (e posteriormente na editora Temas e Debates, 2001)
- **Monteiro**, Paulo Filipe, “O Fardo de uma Nação/The burden of a Nation”, in Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (orgs), *Portugal: Um retrato cinematográfico/ Portugal: A cinematographic portrait*, Lisboa, Número-Arte e Cultura, 2004.
- **Monteiro**, Paulo Filipe, “Africa in flashback through Portuguese cinema”, in Isabel Ferreira Gould e Pedro Pereira (orgs.), *África in Portugal, Portuguese in Africa*, no prelo
- **Mourlet**, Michel, *Apologie de la Violence in*, La mise en scène comme langage , Henry Veyrier.
- **Nogueira**, Luís Carlos da Costa, *Violência e cinema. Monstros, soberanos, ícones e medos*. Tese de mestrado para o curso de mestrado em ciências da comunicação da Universidade da beira Interior, Covilhã e UBI, 2000.
- **Odell**, Collin; **Le Blanc**, Michelle, *Horror films*, Kamera Books, 2007
- **Pascoaes**, Teixeira de, *Arte de ser Português*, Biblioteca Editores Independentes, Lisboa, 2007.
- **Penafria**, Manuela, *O Filme Documentário. História, Identidade, Tecnologia*, Edições Cosmos, 1999.
- **Santos**, Messias Tadeu Capistrano dos, *O cinema em transe: A Percepção Cinematográfica à luz das metáforas do autómato e dos fenómenos da dissociação*. Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor na Universidade de Letras da Universidade do estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2007.
- **Sontag**, Susan, *Olhando o sofrimento dos outros*, Gótica, Lisboa, 2003.
- **Schefer**, Jean-Louis, *L’homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du Cinéma/Gallimard, Paris, 1980.
- **Tesson**, Charles, *Théâtre et Cinéma*, Le petits Cahiers, Cahiers du Cinéma, SCRÈRÈN-CNDP, 2007.
- **Tucherman**, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*, Passagens, Vega, Limitada, 1999
- **Virilio**, Paul, *Art and Fear*, Continuum, New York/ London, 2003.

- Wells, Paul, *The horror genre, from Beelzebub to Blair Witch*, Wallflower, London, 2000.

## Internet

- Azoury, Philippe; Séguret, Olivier: *On vieillit en tournant*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/on-vieillit-en-tournant.html>, 13 de Fevereiro de 2008, consultado em Março de 2010.
- Bello, Maria do Rosário Lupi: *Implosão do cinema português: duas faces de uma mesma moeda*, Universidade Aberta, Lisboa, 2009, 24p. [Http://handle.net/10400.2/1310](http://handle.net/10400.2/1310), consultado em Janeiro de 2010.
- Berlakovich, Jürgen: *I don't have ideas to make films, I just follow the movement*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/i-dont-have-ideas-to-make-films-i-just.html>, Fevereiro de 2008, consultado em Março de 2010.
- Câmara, Vasco: “*Convalescer na Ilha dos Mortos*”, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/convalescer-na-ilha-dos-mortos.html>, Público, 10 de Fevereiro de 1995, consultado em Março de 2010.
- Câmara, Vasco: “*O Ventura é um tipo muito destruído, e eu também*”, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/o-ventura-um-tipo-muito-destruido-e-eu.html>, consultado em Março de 2010.
- Costa, João Bénard Da: *Sobre No quarto da Vanda*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/sobre-no-quarto-da-vanda.html>, consultado em Março de 2010.
- Costa, João Bénard Da: *sobre o sangue...*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/sobre-o-sangue.html>, consultado em Março de 2010.
- Costa, Pedro: *A closed Door That Leaves Us Guessing*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/mais-uma-líoe-de-graa-novamente.html>, Março de 2004, consultado em Março de 2010.
- Costa, Pedro: *En aquella época lo que me gustaba era John Carpenter*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/en-aquella-poca-lo-que-me-gustaba-era.html>, 16 Maio de 2002, consultado em Março de 2010.
- Costa, Pedro: *Land of Pharaohs, A Terra dos Faraós*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2010/03/land-of-pharaohs-terra-dos-faraos-por.html>, Cinemateca Portuguesa, consultado em Março de 2010.
- Erdtmann, Leticia Liesenfeld: *O corpo melancólico – uma arquitectura da suspensão*, in <http://melancolia.eusou.com/TEXTOSHTM/leticia.html>, consultado em Março de 2010.
- Excertos da entrevista à PhotoEspania, *O cinema é um ofício, é como ser pedreiro*, in [http://www.snpcultura.org/vol\\_o\\_cinema\\_e\\_um\\_oficio\\_como\\_ser\\_pedreiro.html](http://www.snpcultura.org/vol_o_cinema_e_um_oficio_como_ser_pedreiro.html), consultado em Março de 2010.

- **Faria**, Óscar: *Tu vais-te queimar*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/tu-vais-te-queimar.html>, publicado no Mil Folhas do Público, consultado em Março de 2010.
- **Ferreira**, Melo Castro: *Ética, cinema e documentário. Poéticas de Pedro Costa*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com>, consultado em Março de 2010.
- **Ferreira**, Francisco: *Quando algo, no cinema, mudou, par sempre...*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/quando-algo-no-cinema-mudou-para-sempre.html>, Expresso, consultado em Março de 2010.
- **Gaspar**, José Miguel: *O meu sonho é fazer cinema directo*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/o-meu-sonho-fazer-cinema-directo.html>, consultado em Março de 2010.
- **Grilo**, João Mário, *Imagens*, in, <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/imagens-de-joao-mario-grilo.html>, consultado em Março de 2010.
- **Guimarães**, Pedro Maciel; **Ribeiro**, Daniel: *Mais uma...*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/mais-uma.html>, 29 Outubro de 2007, consultado em Março de 2010.
- **Lefèvre**, Raphaël: *Les temps est ma principale exigence*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/les-temps-est-ma-principale-exigence.html>, 16 de Janeiro de 2008, consultado em Março de 2010.
- **Lemière**, Jacques: *“De um lado para o outro”*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/de-um-lado-para-o-outro.html>, Janeiro de 1995, consultado em Março de 2010.
- **Lopes**, João: *Humano, demasiado humano*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/humano-demasiado-humano.html>, Publicado na revista «6ª», do Diário de Notícias, 24-11-2006, com o título `Humano, demasiado humano`, consultado em Março de 2010.
- **Lopes**, João: *Fábula realista ou realismo tendencialmente fabuloso?*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/fbula-realista-ou-realismo.html>, Postal de Cannes, 25 Maio de 2006, consultado em Março de 2010.
- **Neyrat**, Cyril: *Car ce cinema – là reste à inventer*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/car-ce-cinema-l-reste-inventer.html>, Cahiers du Cinema Nº 631, consultado em Março de 2010.
- **Portugal**, Paulo: *A Arte e a vida são a mesma coisa*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/arte-e-vida-so-mesma-coisa.html>, Fevereiro de 2003, consultado em Março de 2010.
- **Oliveira**, Luís Miguel: *Imensidão*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/imensido.html>, consultado em Março de 2010.

- **Oliveira**, Luís Miguel: *Um fim e um princípio ao mesmo tempo*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/um-fim-e-um-principio-ao-mesmo-tempo.html>, consultado em Março de 2010.
- **Rancière**, Jacques: *Uma certa distância...deixar as formas falar por elas mesmas*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/uma-certa-distnciadeixa-as-formas-falar.html>, Ípsilon, 6 Abril de 2007, [consultado em Março de 2010](#).
- **Sigmund**, Freud: *Luto e Melancolia*, in, <http://melancolia.eusou.com/TEXTOSHTM/freud.html>, [consultado em Março de 2010](#).
- **Stolk**, Maaïke van: *I'm not a video artist, I am a filmmaker*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/round-table-with-pedro-costa-catherine.html>, Setembro de 2007, consultado em Março de 2010.
- **Suwa**, Nobuhiro: *De Suwa para Costa*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/de-suwa-para-costa.html>, 2005, consultado em Março de 2010.
- **Tessé**, Jean-Philippe: *Pedro Costa: les conquérants*, in <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/pedro-costa-les-conqurants.html>, 12 de Fevereiro de 2008, consultado em Março de 2010.
- Transcrição por Taos Ait Si Slimane duma emissão de France culture, “Les Chemins de la connaissance”, por Jacques Munier, emissão de quarta-feira, 13 de Junho de 2007, consagrada à “Anatomie de la melancolie/ Un deuil sans objet”, com Yves Hersant, director de estudos na EHESS in <http://www.fabriquedesens.net/Anatomie-de-la-melancolie-L>, consultado em Março de 2010.

## FILMOGRAFIA

Noite e Nevoeiro (1955)

Realização: Alain Resnais

O Sangue (1989)

Realização: Pedro Costa

Casa de Lava (1994)

Realização: Pedro Costa

Ossos (1997)

Realização: Pedro Costa

No Quarto da Vanda (2000)

Realização: Pedro Costa

Juventude em Marcha (2006)

Realização: Pedro Costa

## LISTA DE FIGURAS

Fig. I.1. Imagem do filme “ <i>Os Pássaros</i> ”, de Alfred Hitchcock	15
Fig I.2. Imagem do filme “ <i>The Happening</i> ” de Night M. Shyamalan	15
Fig. I.3. Pinhead do filme “ <i>Hellraiser</i> ”, de Clive Barker	16
Fig. I.4. Norman Bates do filme “ <i>Psycho</i> ” de Alfred Hitchcock	17
Fig. I.5. Frankenstein do filme “ <i>Frankenstein</i> ”, de James Whale	18
Fig. I.6. Imagem do filme “ <i>A Mosca</i> ”, de David Cronenberg	18
Fig. III.1. “ <i>Melancolia</i> ” de Albrecht Durer, 1514	49
Fig. III.2. “ <i>Narciso</i> ”, pintado por Caravaggio em 1599	54
Fig. III.3. “ <i>Uma Mulher ao Sol</i> ” de Edward Hopper, 1961	55
Fig. III.4. “ <i>Medusa</i> ” de Caravaggio, 1598	57
Fig. IV.1. Imagem do filme “ <i>O Sangue</i> ”, de 1989	60
Fig. IV.2. Imagem do filme “ <i>Juventude em Marcha</i> ”	68
Fig. IV.3. “ <i>O Grito</i> ” de Edvard Munch, 1893	69
Fig. IV.4. Fotograma do filme “ <i>O Couraçado Pomtemkine</i> ”, de Sergei Eisenstein, 1925	69
Fig. IV.5. “ <i>Figura com Carne</i> ”, de Francis Bacon, 1954	69